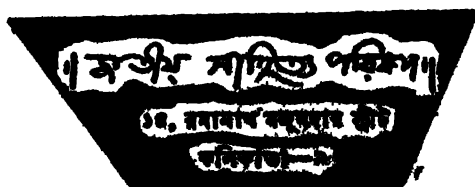


শিল্প দର୍শন ও সাহিত্য সমালোচনা

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য



১৪, বনানী বঙ্কিম চৌকি, কলিকতা-২

প্রথম প্রকাশ :

১৫ই আগস্ট, ১৯৬০

প্রচ্ছদ : প্রবীর সেন

জাতীয় সাহিত্য পরিষদের পক্ষে দ্বীরা দত্ত কল্লিক প্রকাশিত ও এস, চ্যাটার্জী
চ্যাটার্জী প্রিন্টিং ওয়ার্কস, ১৪, রমানাথ মজুমদার স্ট্রীট, কলিকাতা-৯ হইতে মুদ্রিত।

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের জীবন ও রচনাপরিচিতি

ডঃ অভিজিতকুমার ঘোষ

বাংলাদেশের শিক্ষা ও সমালোচনার ক্ষেত্রে ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্যের নাম সুগভীর প্রশংসার সঙ্গে স্মরণ করা হয়। কিভাবে মানুষ অতি সামান্ত অবস্থা থেকে নিজের চেষ্টা ও অধ্যবসায়ের ফলে সমাজের উচ্চতম স্থানে আরোহণ করতে পারে ডঃ ভট্টাচার্যের জীবন তার একটি উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। ১৯১৫ খ্রিস্টাব্দের সেপ্টেম্বর মাসে ফরিদপুর জিলার গোপালগঞ্জ মহকুমার অন্তর্গত পিছলিয়া গ্রামে তিনি জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তাঁর পিতার নাম ছিল অমৃতলাল ভট্টাচার্য এবং মাতা ছিলেন মহামায়া দেবী। অতি শৈশবেই পিতামাতাকে হারাবার পরে তাঁর জ্যাঠাইমা কীরোদাহন্দরী দেবী তাঁকে লালন পালন করেন। জ্যাঠাইমার কোনো আর্থিক সঙ্গতি ছিল না। কিন্তু তাঁর বুকজোড়া স্নেহের নিরাপদ আচ্ছাদনে সাধনকুমারকে ঘিরে রেখেছিলেন। সেজন্ত শৈশব ও কৈশোরে দারিদ্র্যের চরমতম আঘাত সহ করেও কোনো দিন অন্তরের দৈন্ত তিনি বোধ করেন নি। জ্যাঠাইমার স্নেহের ঋণ কখনও তিনি ভুলতে পারেন নি। জ্যাঠাইমার কথা বলবার সময় কৃতজ্ঞতার তাঁর অন্তর বিগলিত হ'য়ে যেত। তিনি তাঁর কয়েকখানি বই জ্যাঠাইমার নামে উৎসর্গ করেছিলেন। নমদম ক্যান্টনমেন্টের স্ত্রীভাবনগরে অবস্থিত তাঁর নিজস্ব বাড়িটির নামও জ্যাঠাইমার স্মৃতিস্মৃতিত্ব করে রেখেছেন।

সাধনকুমারের শিক্ষা আরম্ভ হয়েছিল গ্রামের পাঠশালাতেই। পরে কাশিরানী গিরিশচন্দ্র হাইস্কুলে পড়েছিলেন এবং ১৯৩২ খ্রিস্টাব্দে প্রথম বিভাগে প্রবেশিকা পরীক্ষার উত্তীর্ণ হয়েছিলেন। বহুদিন আগে পিছনে ফেলে আসা গ্রামের স্মৃতি

কোনো দিন তিনি ভুলতে পারেন নি। তাই তাঁর মুখে তাঁর গ্রামের দিনগুলির কথা প্রায়ই শোনা যেত—শৈশব ও কৈশোরেব স্নেহ-ভালবাসা মাথানো বহু স্মৃতি তাঁর অন্তরে নানা করুণ বাগরাগিনী জাগিয়ে তুলত, খেলাধুলা ও আমোদ-প্রমোদের বহু সঙ্গী সাথীর সঙ্গে তাঁর মানসিক বিচ্ছেদ কোনো দিন ঘটেনি। গ্রামে থাকতেই তাঁর অভিনয়ে আগ্রহ দেখা দিয়েছিল এবং গ্রামের খিয়েটারে তিনি ছিলেন একজন প্রশংসিত অভিনেতা। পরবর্তীকালে গ্রামের সঙ্গে তাঁর সামান্যই যোগ ছিল, কিন্তু নাগরিক জীবনের শতপ্রকার কৃত্রিমতার মধ্যে বাস করেও তিনি তাঁর গ্রাম্য মানসিকতা কোনো দিন ছাড়তে পারেন নি, বাহ্য ব্যবহার ও আচরণে তিনি একজন গ্রামের মানুষই শেষ পর্যন্ত ছিলেন। তাঁর সরল ও অনাড়ম্বর জীবনধারণ প্রণালী, অকপট আন্তরিকতা এবং অনাবৃত মনোভাব দেখে তাঁকে বরাবর একজন গ্রামের মানুষ বলেই মনে হত।

প্রবেশিকা পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হয়ে কলেজে পড়বার জন্ত এলেন কলকাতায়। এক লদাশয় পরিবারে থেকেই কলেজে পড়াশুনা করতেন। বঙ্গবাসী কলেজ থেকে ১৯৩৪ খ্রীস্টাব্দে আই. এ. এবং ১৯৩৬ খ্রীস্টাব্দে সংস্কৃতে অনার্স সহ বি. এ. পাশ করেন। নানারূপ মানসিক অশান্তির জন্ত পরীক্ষায় আশাহতরূপ সাক্ষ্য লাভ করতে পারেন নি। এরপর ১৯৩৮ খ্রীস্টাব্দে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় থেকে সংস্কৃতে এম. এ. পাশ করেন এবং ১৯৪০ খ্রীস্টাব্দে পুনরায় এম. এ. পাশ করেন বাংলার।

সাধনকুমারের অধ্যাপকজীবন শুরু হয় পাটনা বি. এন. কলেজে। ১৯৪২ খ্রীস্টাব্দে তিনি বাংলা ও সংস্কৃতের অধ্যাপকরূপে যশোহর মাইকেল বধুস্বয়ন কলেজে যোগদান করেন। তাঁর পরবর্তী মননশীল সমালোচক জীবনের সূচনা হয় এই কলেজে কাজ করার সময়ে। কলেজে ও কলেজের বাইরে একটি মননশীল বুদ্ধি-জীবী গোষ্ঠীর ঘনিষ্ঠ সম্পর্কের ফলে তাঁর মধ্যে অধ্যয়ন-স্পৃহা এবং বিতর্ক ও বিচারের বৃত্তি উদ্বেষিত হয়।

১৯৪৭ খ্রীস্টাব্দের গোড়ার দিকে সাধনকুমার বঙ্গবাসী কলেজের বাংলার অধ্যাপকরূপে যোগদান করেন। কিছুকালের মধ্যেই দ্বিতীয় অধ্যাপকরূপে তাঁর

নাম ছড়িয়ে পড়ে। বঙ্গবাসী কলেজে প্রবেশ করবার সঙ্গে সঙ্গেই এক একখানি বাংলা নাটক অবলম্বনে স্ববিস্তৃত বিচার-বিশ্লেষণ শুরু করলেন। চন্দ্রশেখর, সাজাহান, প্রহরী, রক্তকরবী, নূরজাহান, নীলদর্পণ, বিষয়বল প্রভৃতি বাংলা সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ নাটকগুলি সম্পর্কে তিনি বুদ্ধিনিষ্ঠ ও বিশ্লেষণধর্মী আলোচনা করে যেতে লাগলেন। এই সমালোচনাগুলিই 'নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার' নামে পাঁচ খণ্ডে সংকলিত হয়। পরবর্তীকালে নবগণিকল্পনার ওই সমালোচনাগুলি 'জাতীয় সাহিত্য পরিষদ' থেকে পুনঃ প্রকাশ করবার ব্যবস্থা হয়েছে এবং ইতিমধ্যেই দুটি খণ্ড প্রকাশিত হয়েছে। তাঁর সমালোচনার পাণ্ডিত্যের সঙ্গে মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গির সমন্বয় ঘটেছে। নৈরাসিকের স্রাব তীক্ষ্ণ বুদ্ধিপূর্ণতায় বিস্তার করে এবং প্রতিপক্ষের মত খণ্ডন করে নিজের মত প্রতিষ্ঠিত করেছেন। অত্যধিক নৈরাসিক ভঙ্গির জন্ত তাঁর রচনারীতি হয়তো জারগায় জারগায় অস্বচ্ছ হয়েছে এবং বিভ্রমূলক তির্যক ভঙ্গির জন্ত ভাষাও হয়তো কিছুটা প্রাঞ্জলতা হারিয়েছে। কিন্তু তবুও সমালোচনার ক্ষেত্রে তিনি আবেগবর্জিত, বুদ্ধিপ্রধান ও বস্তুনিষ্ঠ বিশ্লেষণের জন্ত প্রতিষ্ঠিত হয়ে আছেন।

অধ্যাপনা ও নাট্য সমালোচনার ক্ষেত্রে প্রতিষ্ঠা অর্জনের সঙ্গে সঙ্গে একদিকে যেমন তিনি সমাজতান্ত্রিক চিন্তাধারার দিকে অগ্রসর হতে লাগলেন অন্যদিকে তেমনি তত্ত্ব-আলোচনার প্রতি অধিকতর প্রবণতা দেখালেন। তাঁর কলে রসবিশ্লেষণের ক্ষেত্র থেকে তাঁর স্থান সন্তোষান্বিত হল তত্ত্ববিচারের ক্ষেত্রে। অ্যারিস্টটলের পোয়েটিক্স অম্বুবাদ করে তিনি অ্যারিস্টটলের গ্রন্থ ভিত্তি করে সাহিত্যতত্ত্ব সম্পর্কে মৌলিক আলোচনা করেন এবং অম্বুবাদ ও তাঁর নিজস্ব আলোচনা 'অ্যারিস্টটলের পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব' নামে দিয়ে প্রকাশ করেন। ওই প্ৰবেষণগ্রন্থের জন্ত তিনি কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ডি. বিল উপাধিতে ভূষিত হন। ক্রমে ক্রমে তিনি পাশ্চাত্য জগতের অপর দুজন ক্লাসিক তত্ত্বাচার্য হোবসল ও লর্দাইয়সের সাহিত্যতত্ত্ব (Ars poetica ও On the Sublime) বাংলায় অম্বুবাদ করেন। বঙ্গীয় সেকলীয়র পরিষদের আহ্বানে

তিনি নানা নাট্যশাস্ত্রীয় মত উদ্ধৃত করে নাটকীয়তার লক্ষণ বিচার করলেন 'নাটক ও নাটকীয়ত্ব' নামক প্রবন্ধে। রবীন্দ্রনাথের নাটকগুলি নিয়ে তিনি আলোচনা করলেন 'রবীন্দ্রনাট্য সাহিত্যের ভূমিকা' নামক গ্রন্থে। ওই গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের নাট্যসাহিত্যের আলোচনা এসঙ্গে রবীন্দ্রসমসাময়িক সমাজ-মানসের বিবর্তন সম্পর্কে বস্তুবাদী দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে আলোচনা করেছেন। ডঃ ভট্টাচার্য ও ডঃ অজিতকুমার ঘোষের যুগ্ম সম্পাদনায় 'একাক সঙ্করন' নামে প্রথম একাক সংকলনগ্রন্থ প্রকাশিত হয়। ওই গ্রন্থের ভূমিকায় তাঁরা একাক নাটকের রূপ ও রীতি নিয়ে সর্বপ্রথম আলোচনা করলেন।

১৯৫৫ খ্রীষ্টাব্দে পশ্চিমবঙ্গ নৃত্য নাটক সঙ্ঘীত একাডেমি প্রতিষ্ঠিত হলে ডঃ ভট্টাচার্য নাট্যবিভাগের প্রধান অধ্যাপকের পদে নিযুক্ত হন। একাডেমির নাট্যবিভাগের ডীন নটম্বর অহীন্দ্র চৌধুরীর সংস্পর্শে এসে তিনি নাট্যতত্ত্ব সম্পর্কে নোতুন নোতুন জ্ঞানলাভের প্রেরণা পান এবং সেই প্রেরণাতেই তিনি নাট্যতত্ত্ব সম্পর্কে ছ'খানি বহুতথ্যপূর্ণ গ্রন্থ 'নাট্যতত্ত্ববীমাংসা' ও 'নাটকলেখার মূল সূত্র' রচনা করেন। 'নাটকের রূপরীতি ও প্রয়োগ' নামে তিনি আর একখানি নাট্যরীতি বিষয়ক গ্রন্থও রচনা করেন। তবে ওই গ্রন্থে নাট্যরীতি অপেক্ষা সমাজদর্শনের আলোচনাই প্রাধান্য লাভ করেছে। জীবনের শেষ দিকে তাঁর নাটকের আলোচনায় বস্তুবাদী দর্শনের আলোচনাই অধিকতর গুরুত্ব পেয়েছে।

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় প্রতিষ্ঠিত হবার পরে ডঃ ভট্টাচার্য বাংলা বিভাগের রীডার ও অধ্যক্ষ এবং কলাবিভাগের ডীনের পদে নিযুক্ত হন। শ্রীঅহীন্দ্র চৌধুরী নাট্য বিভাগের অধ্যক্ষের পদ থেকে অবসর গ্রহণ করলে তিনি ওই পদেও অধিষ্ঠিত হন। ১৯৬৮ খ্রীষ্টাব্দের জাঙ্ঘারী মাসে তিনি বাংলা বিভাগের রীডারের পদ থেকে বিদায় নিয়ে নাট্যবিভাগে বিশ্ববিদ্যালয়ের চাকরীর সর্বোচ্চ পদ—প্রফেসার পদে নিযুক্ত হন। যত্নাকালে তিনি নাট্যবিভাগের প্রফেসার ও অধ্যক্ষের পদে অধিষ্ঠিত ছিলেন। রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের

অন্ততম কর্ণধাররূপে তিনি এই বিশ্ববিদ্যালয়ের সর্বাঙ্গীণ কল্যাণবিধানে আত্মনিয়োগ করেছিলেন। বিশ্ববিদ্যালয়ের পূর্ণ সম্প্রসারণে বহুবিধ পরিকল্পনা গ্রহণ ও সেগুলির বাস্তব রূপায়ণে তাঁর সক্রিয় ভূমিকা ছিল। ওই বিশ্ববিদ্যালয়ের ইতিহাসে তাঁর নাম চিরকাল প্রজ্ঞা ও কৃতজ্ঞতার সঙ্গে স্মরণীয় হয়ে থাকবে।

জীবনের শেষ পর্বে তিনি শিল্পতত্ত্বের আলোচনা ও অধ্যাপনাতেই প্রধানত নিবিষ্ট ছিলেন। বিশ্ববিদ্যালয়ে যোগদান করবার কিছু আগে তিনি ‘শিল্পতত্ত্বের কথা’ নামে গ্রন্থটি রচনা করেন। পরে ওই গ্রন্থটি পরিবর্ধিত আকারে ‘শিল্পতত্ত্ব পরিচয়’ নামে পুনঃ প্রকাশিত হয়। ক্রোচে’র শিল্পতত্ত্ব নিয়ে বিশদ আলোচনা করেছেন তিনি দু’খানি গ্রন্থে, যথা ‘ক্রোচে’র এন্থেটিক ও এসেন্স অব এন্থেটিক’ এবং ‘শিল্পতত্ত্ব—ক্রোচে’। ডঃ ভট্টাচার্যের চেষ্টায় স্ববীজ ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের বিভিন্ন পরীক্ষার পাঠ্যতালিকায় শিল্পতত্ত্ব অবশ্য পাঠ্য রূপে গৃহীত হয়েছিল। তিনি নাটক, সঙ্গীত ও নৃত্যের শিল্পতত্ত্ব আলোচনাতেও নিজেকে নিয়োগ করেছিলেন। হান্সলিকের ‘The Beautiful in Music’ নামক গ্রন্থটি তিনি ‘সঙ্গীতে সুন্দর’ নাম দিয়ে অনুবাদ করেন। কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয় শিল্পতত্ত্ব সম্পর্কে তাঁর মৌলিক গবেষণার স্বীকৃতি দেন তাঁকে ‘স্বধীর দাশগুপ্ত বক্তৃতা মালা’ দেবার জন্য আমন্ত্রণ জানিয়ে। ওই বক্তৃতামালাই আলোচ্য গ্রন্থে সন্নিবেশিত হয়েছে। মৃত্যুর মাত্র কয়েকমাস আগে তিনি ডঃ অজিতকুমার ঘোষের সঙ্গে একযোগে ‘বিশ্বনাট্য পরিক্রমা’ নামে একটি মহাগ্রন্থ রচনার ত্রুটি হয়েছিলেন। কিন্তু তাঁর এই শেষ গ্রন্থ রচনার ইচ্ছা আর পূর্ণ হ’ল না। ডঃ ভট্টাচার্যের গ্রন্থাবলীর একটি তালিকা নীচে দেওয়া হল।

ডঃ ভট্টাচার্য নবনাট্য আন্দোলনের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত ছিলেন। তিনি বিশ্বরূপা নাট্য-উন্নয়ন পরিকল্পনা পরিষদের অন্ততম পরিচালক-সদস্য ছিলেন। বাংলা দেশের প্রায় সর্বত্র তিনি বিভিন্ন নাট্য-প্রতিযোগিতার বিচারক রূপে গেছেন এবং নাটক ও নাট্য-আন্দোলন সম্পর্কে মননদীপ্ত আলোচনা দ্বারা শ্রোতাদের বুদ্ধিবৃত্তি ও চিন্তাশক্তি শাণিত ও সমৃদ্ধ করেছেন। তিনি নিজে ছোটবেলা থেকেই

অভিনয়ে অংশ গ্রহণ ক'রে এসেছেন। নিজের গ্রামে, পাটনার এবং পরবর্তীকালে বঙ্গবাসী কলেজে ও রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ে অধ্যাপকরূপে তিনি বহু নাটকে অভিনয় করেছেন এবং বহু নাটক পরিচালনা করেছেন। রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয় থিয়েটারের কর্ণধার ছিলেন তিনি। তাঁর প্রযোজনায় ছাত্র-ছাত্রীরা বেশ কয়েকটি নাটক অভিনয় করে সমঝদার দর্শকদের অকুণ্ঠ অভিনন্দন অর্জন করেছে।

ব্যক্তিগত জীবনে তিনি ছিলেন নির্ভীক মতবাদী, সমাজতান্ত্রিক চিন্তার বলিষ্ঠ সমর্থক এবং অস্ত্রাঘের বিরুদ্ধে আপসহীন সংগ্রামী সৈনিক। তাঁর মধ্যে তীক্ষ্ণ মননশীলতার সঙ্গে গভীর হৃদয়বস্তার সংযোগ ঘটেছিল। তাঁর আপাতকাঠিন্যের গভীরে স্নেহের ফস্ফারী প্রবাহিত ছিল। মৌখিক সৌজন্তের পরিবর্তে অকপট আন্তরিকতার তাঁর অধিকতর বিশ্বাস ছিল। তাঁর অভাবে কতিপয় হ'লেন তাঁর বন্ধুগণ ও অল্পবয়সী ছাত্রসমাজ। কিন্তু তাঁর গ্রন্থসমূহ চিরঐশ্বর্যবান হয়ে রাখবে বাংলা সমালোচনা সাহিত্যকে।

- ১। নাট্য সাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার (১ম খণ্ড)
- ২। ঐ ঐ ঐ (২য় খণ্ড)
- ৩। রবীন্দ্র নাট্য-সাহিত্যের ভূমিকা
- ৪। নাট্যতত্ত্ব সীমাংসা
- ৫। সাহিত্যতত্ত্ব সীমাংসার ভূমিকা
- ৬। ক্রোচের ঐশ্বেটিক পরিচয় ও সমালোচনা
- ৭। মহাকাব্য জিজ্ঞাসা
- ৮। নাটকের রূপ রীতি ও প্রয়োগ
- ৯। ক্রোচের ঐশ্বেটিক ও এসেল অব ঐশ্বেটিক
- ১০। বাংলা নাটক ও নাট্যকার (তিন খণ্ড)
- ১১। হোরসের আস'পোয়েটিকা
- ১২। এরিস্টটলের পোয়েটিক্স ও সাহিত্যতত্ত্ব
- ১৩। শিল্পতত্ত্ব পরিচয়

শ্রদ্ধেয় সুধী শ্রোতৃমণ্ডলী ।

বাংলাসাহিত্যের খ্যাতনামা অধ্যাপক ও কাব্যতত্ত্বসমীক্ষক ডঃ সুধীর কুমার দাশগুপ্ত মহাশয়ের স্মৃতিবক্ষাকল্পে খারা এই বক্তৃতামালায় প্রবর্তন করেছেন তাঁদের আমি সমগ্র অন্তর দিয়ে ধন্যবাদ জানাচ্ছি এবং স্বর্গত ডঃ দাশগুপ্তের গভীর পাণ্ডিত্যের ও বিজ্ঞানসম্মিত প্রাতি আমার অকৃত্রিম শ্রদ্ধা নিবেদন করছি। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের কতৃপক্ষ আমার মতো একজন সামান্ত ব্যক্তিকে বক্তা নির্বাচন ক'বে যে আশাতীত সম্মান দেখিয়েছেন এবং নিজেব বিজ্ঞানাত্মক অঙ্গনে দাঁড়িয়ে আপনাদের মতো সুধীজন সভায় হুঁচক কথার বলায় হুলস্থল সৃষ্টি করে দিয়েছেন, তারজন্য তাঁদের আমি অশেষ কৃতজ্ঞতা জানাচ্ছি। আপনারা আমার এই সামান্ত কথা শোনবার জন্য কষ্ট করে এখানে এসেছেন ; আপনারা আমার নমস্কার গ্রহণ করুন।

আপনাদের মধ্যে অনেকেই হয়তো জানেন যে ডঃ দাশগুপ্ত স্কটিশচার্চ কলেজের বাংলা সাহিত্যের প্রধান অধ্যাপক ছিলেন এবং শেষ দিকে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাংলা বিভাগের সঙ্গে অংশকালীন অধ্যাপক হিসাবে যুক্ত ছিলেন। এটুকু নিতান্তই বাহ্য পরিচয়। তাঁর বড় পরিচয় এই যে তিনি ছিলেন একাগ্রমনা বিজ্ঞানপালক, একনিষ্ঠ কাব্যতত্ত্বজিজ্ঞাসু। ডঃ দাশগুপ্ত কাব্যতত্ত্বের রহস্যলোক আলোকিত করার ঐকান্তিক আগ্রহ নিয়ে অধ্যাপক জীবন অতিবাহিত করেছিলেন। ‘কাব্যালোক’ সেই আগ্রহেরই এক অসামান্ত ফল।

সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রে সুপণ্ডিত ডঃ দাশগুপ্ত রসবাদের অব্যাপ্তি পর্যালোচনা ক'রে, রসমার্থবাদের ভিত্তির উপরে যে কাব্যতত্ত্ব নির্মাণ করতে চেষ্টা করে গেছেন, তার পূর্ণতা অপূর্ণতা নিয়ে তবিশ্রুতের সমালোচকরা আলোচনা করবেন। আমি তাঁর দোষ-গুণ নিয়ে কোন আলোচনা করব না। আমার কথা এখানে এইটুকুই

এবং আশা করি আপনারও আমার সঙ্গে একমত হবেন,—যে ডঃ দাশগুপ্তের মনে কাব্যতত্ত্বজিজ্ঞাসা অনেকখানি স্থান জুড়েছিল ব'লে, তাকেই অধ্যাপক দাশগুপ্তের 'আমল সত্তা' বা অন্তরাখ্যা বলে গ্রহণ করা চলে। তা'ই আমি তাঁর স্মৃতি সজ্জাতায় এমন একটি বিষয়কেই বক্তৃতার বিষয় হিসাবে বেছে নিয়েছি, যা' তাঁর আন্তরিক ইচ্ছারই সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে সংযুক্ত, যা' যুগপৎ শিল্পের তত্ত্বেরও শিল্পসমালোচনার মূল সমস্যার উপরে আলোকপাত করবে। প্রথমে এ কথাটি 'আমার মনে জেগেছিল যে ডঃ দাশগুপ্ত প্রাচীন ভারতের কাব্যতত্ত্বচিন্তা নিয়ে 'আলোচন' ক'রে গেছেন। সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রের বিভিন্ন মতবাদের আলোকে কাব্যতত্ত্বের বিভিন্ন সমস্যার আলোচনা ক'বে ডঃ দাশগুপ্তের স্মৃতি-তর্পণ করলে ভাল হয়। কিন্তু সে ইচ্ছাকে আমি দমন করেছি এবং করেছি এই কারণেই যে এই বিষয়টি নিয়ে অনেকেই কমবেশী আলোচনা ক'রে গেছেন, আমার আলোচনাকে নতুন খাতে নিয়ে যেতে হ'লে, আলোচনাকে সমালোচনায় পরিণত করতেই হবে।

আমি এক্ষেত্রে তা' পরিহার করতে চাই এবং চাই বলেই আমার বক্তৃতার বিষয় বেছেছি—“শিল্পতত্ত্ব কয়েকটি প্রধান দৃষ্টিভঙ্গী ও সাহিত্য সমালোচনা।” এই বিষয়টি নির্বাচন করার উদ্দেশ্য মুখ্যতঃ শিল্প সমালোচনার মূল সমস্যার দিকে শিল্পরসিকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করা এবং ঐ সমস্যার মূলে শিল্পতত্ত্বের বিশেষ বিশেষ মতবাদ কিতাবে বাজ করছে, সেইটি নির্দেশ করা এবং গৌণতঃ সাহিত্য শিল্পের বৈশিষ্ট্য নির্দেশ ক'রে সাহিত্য সমালোচনার ক্ষেত্রে যে যে বিশেষ সমস্যা উপস্থিত হয়ে থাকে, তাদের প্রকৃতি ও প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে আলোচনা করা। বলা বাহুল্য বিষয়টি প্রাণ্ডলভ্য ফল। বামন হ'য়ে প্রাণ্ডলভ্য ফলে লোভ করলে উপহাস্য হুণ্ডহাও আশঙ্ক থাকে, আমার মনেও সে আশঙ্কা আছে। তবে ভরসাও আছে; ভরসা এই যে আপনারদের মতো স্বধী সজ্জন শ্রোতা, যারা নিজগুণে অনেক কিছু 'ক্ষমা' ক'রে নেবেন।

আপনারা নিশ্চয়ই এতখানি প্রত্যাশা কেউ করবেন না যে, প্রাচীন কাল থেকে

আজ পর্যন্ত শিল্পের সংজ্ঞা নির্ধারণেব যে ধারাবাহিক চেষ্টা হয়েছে, আমি তার ইতিহাস এবং প্রত্যেকটি সংজ্ঞার দোষগুণের আলোচনা উপস্থাপিত করব। বক্তৃতার এই সংকীর্ণ পরিসরে তা কবা যে সম্ভব নয়, তার জন্ত বড় একখানি গ্রন্থের পরিসর আবশ্যিক, এ বিষয়ে সকলেই আপনারা একমত হবেন। তবে একে আপনারা ‘শকেই হাত জোড়’ বলে মনে করবেন না। আমি কিছুই না দেওয়ার জন্ত দাতার আসনে বসিনি। সবগুলি সংজ্ঞার উল্লেখ ও সমালোচনা আমি কবব না এ কথা ঠিক, কিন্তু সে অভাব অন্য উপায়ে পূরণ করতে চেষ্টা করব। এ কথা সত্য এবং স্ববর্ণীয় যে সংজ্ঞাগুলির সব কয়টিই স্বতন্ত্র সংজ্ঞা বা মৌলিক সংজ্ঞা নয়; ভাষা ও পরিভাষা দেখে না তুললে দেখা যাবে আসল সংজ্ঞার সংখ্যা খুবই কম এবং সমস্ত সংজ্ঞাকে কয়েকটি বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গীর শিরোনামায় সাজিয়ে রাখা যেতে পারে। ঐ বিশেষ বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গীর পরিচয় স্পষ্ট করে তুলতে পারলে আমাদের উদ্দেশ্য সিদ্ধ হবে; শিল্পসমালোচনার সমস্যাটি স্পষ্টাকারে আমাদের চোখের সামনে এসে দাঁড়াবে।

এখানেই যে প্রশ্নটি অনেকের মনে উঁকি দিতে পারে সেটি এই যে, শিল্প-সমালোচনার সমস্যা-সম্বন্ধীয় আলোচনায় শিল্পতত্ত্বেব মতবাদগুলির আলোচনা অন্তর্বিহার্য কি? এই প্রশ্নটির মীমাংসা সকলের আগেই হওয়া উচিত এবং গোড়’তে আমি এই বিষয়টি নিয়েই কয়েকটি কথা বলতে চাই। পণ্ডিতরা একথা একবাক্যেই স্বীকার করেছেন যে শিল্পসমালোচনার ক্ষেত্রে যে অরাজকতা দেখা যায় যে অরাজকতা সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে বিখ্যাত কবি-সমালোচক টি. এস. এলিয়ট মহাশয় সমালোচনাক্ষেত্রটিকে—“no better than a Sunday park of contending and contentious orators who have not even arrived at the articulation of their differences” বলেছিলেন, সেই অরাজকতার মূলে রয়েছে শিল্পতত্ত্ব-বিষয়ে পরিপাটি জ্ঞানের অভাব। এই অভাবের ফলেই, সমালোচকরা শিল্পতত্ত্বের নির্দিষ্ট মতবাদের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে বলায়নে অগ্রসর হ’তে পারেন না, মূল সিদ্ধান্তের যে সব অহসিদ্ধান্ত হওয়া

উচিত তেওঁলি সখ্কে অবহিত থাকেন না ব'লে পরস্পর বিরুদ্ধ রীতি প্রয়োগ করেন।

এ কথা প্রত্যেক সমালোচকই মেনে থাকেন যে সমালোচনা হচ্ছে শিল্পের মূল্য বিচার, উৎকর্ষ অপকর্ষের বিচার, কিন্তু শিল্পের আসল মূল্যের স্বরূপ কি, শিল্পের মধ্যে মানুষ তার কোন মূল্য চেতনাকে প্রকাশ কবতে চায়, কোন মূল্যের উপলব্ধি হওয়ায় শিল্পসন্তোষ করে মানুষ আনন্দিত হয়, এ সখ্কে শিল্প সমালোচকদের মধ্যে নানা মূনির নানা মত। সমালোচনার রীতি ও উদ্দেশ্য বিষয়ে সমালোচকদের মধ্যে যে মতান্তর রয়েছে তার সখ্কে মস্তব্য করতে গিয়ে বিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ হারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয় তাঁর বহুপঠিত “এসেটিক এ্যাণ্ড ক্রিটিসিজিম” গ্রন্থে মস্তব্য কবেছেন—“Until you agree what a man is supposed to be doing you can not agree whether he has done it well. It will be our concern to show that every formulation of doctrine, every casual remark about the critic's function, indeed every assay of practical criticism inevitably and inescapably implies theoretical assumptions which belong to the province of Aesthetics and therefore so long as aesthetics remain inchoate criticism must needs be muddled and confused—(৬ পৃষ্ঠা) ॥ বালায় তর্জমা ক'রে বললে এই দাঁড়াবে—“মানুষ কি কবতে চায় তা' না জানা পযন্ত, সে ভাল করেছে কি না তা' বলা যায় না। আমাদের উদ্দেশ্য হবে এই দেখানো যে প্রত্যেকটি বিধি-বিধান; সমালোচকের কর্তব্য সখ্কে যে কোন মস্তব্য, সমালোচনা কার্যের মূল্যায়ন অনিবার্ণ ও অবশ্যস্বাবী-ভাবে তত্ত্বগত সিদ্ধান্ত-সাপেক্ষ এবং ঐ সিদ্ধান্তগুলি শিল্পদর্শনেরই একভিয়ারভূক্ত। এই কারণে, শিল্পদর্শন অপরিচ্ছন্ন হ'লে সমালোচনা ঘোলাটে ও এলোমেলো হবেই।” বাস্তবিকই বিচার মাত্রেই বিধিসাপেক্ষ, সাধারণ সিদ্ধান্তের বা ধারণার আলোকে রেখে বিশেষের মূল্যাবধারণ। মূলে গুণগোল থাকলে বিচার-বিশৃঙ্খলা যে অনিবার্ণভাবেই দেখা দেবে এটুকু বুঝতে কারোও কোন কষ্ট হবে না। এ কথা

যে শুধু হ্যারোল্ড্ ওসবোর্ণ মহাশয়ই বলেছেন তা' নয়, এ কথা প্রত্যেক বড় সমালোচকেরই কথা এবং অতি সত্য কথা ॥ 'There can be no single judgment of practical criticism which does not involve latent doctrines of aesthetics. And if your aesthetic is bad, whether it be overt or implied, your criticism can not well evitate ultimate futility (২৬ পৃষ্ঠা—এ: গ্র্যা: জি:) । ওসবোর্ণের এই উক্তির সঙ্গে সকলেই একমত। কারণ শিল্পতত্ত্বই সেই শাস্ত্র যা শিল্পের আসল মূল্য, শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণ করে থাকে এবং ঐ মূল্যটির স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে অন্তান্ত মূল্যের সঙ্গে শিল্পসাধিত মূল্যের সম্পর্ক বিচার করে থাকে; সত্যমূল্য, শিবমূল্যের সঙ্গে সৌন্দর্যমূল্যের সম্পর্ক আছে কি নেই তা নিয়ে আলোচনা করে থাকে। এ সব প্রশ্ন ছাড়াও, আরো অনেক প্রশ্ন নিয়ে শিল্পতত্ত্ব আলোচনা করে থাকে। সৌন্দর্যকে শিল্পের সামান্ত লক্ষণ ব'লে স্বীকার করে নেওয়াব পর্বেও যেসব সমস্যা থেকে যায়, যেমন প্রত্যেক শিল্পের ক্ষেত্রে সৌন্দর্য একই রূপে ব্যক্ত হয় কি না, চারুকলাগুলি—ইংরেজিতে যাকে বলা হয়েছে 'parallel' তাই কি না, জাঁ পল সঁজের ভাষায় বলতে গেলে—to talk painting in the jargon of the musician or the literary man and to talk literature in the jargon of the painter as if at bottom there were only one art which expressed itself indifferently in one or other of these languages". অর্থাৎ সাহিত্যের বা সংগীতের পরিভাষায় চিত্র সম্বন্ধে এবং চিত্রের পরিভাষায় সাহিত্য সম্বন্ধে কথা বলা, যেন মূলে একটিমাত্র 'শিল্পই' রয়েছে যা বিশেষ বিশেষ মাধ্যমে সুযোগসমত আত্মপ্রকাশ করে থাকে—এ কথা বলা ঠিক কি না এই সব প্রশ্নের আলোচনা ও সীমাসার অস্ত্র আমাদের শিল্পতত্ত্বেরই শরণাপন্ন হতে হয়। শিল্পতত্ত্বই আমাদের শিখিয়ে দেয় শিল্পের কোন সংজ্ঞাটি অধিকতর গ্রহণযোগ্য, কোন সংজ্ঞা গ্রহণ করলে, কোন মূল্যকে শিল্পের আত্মা বলে স্বীকার করতে হবে এবং সমালোচনা'লে কোন কোন বিষয়ের বিচারের গভীর মধ্যে সীমাবদ্ধ থাকতে হয়। বলা বাহুল্য;

শিল্পসমালোচনাকে অশিক্ষিতগণদের ভালো-লাগা মন্দ-লাগার বিবৃতির স্তর থেকে উন্নততর স্তরে নিয়ে যেতে হ'লে শিল্পতত্ত্বের গভীর ও ব্যাপক অন্বেষণ আবশ্যক এবং খুবই ক্রোড়ের কথা আমাদের শিক্ষা ব্যবস্থায় শিল্পতত্ত্বের পঠন-পাঠন অবহেলিত হয়ে আছে। বর্তমান শিক্ষা ব্যবস্থার মধ্যে আমরা যাঁরা মানুষ হয়েছি, তাঁদের শিল্পতত্ত্বের জ্ঞান খুবই সীমিত ও খাপছাড়া। আমি মনে করি, প্রত্যেক চারুকলায় অধ্যাপকই আমার মতোই শিল্পতত্ত্বজ্ঞানের দৈন্ত অল্পভবক'রে পীড়া বোধ করে থাকেন এবং এ কথা মর্মে মর্মে স্বীকার করবেন যে সঙ্গতিপূর্ণ সমালোচনা করতে পারেন একমাত্র তিনিই, শিল্পতত্ত্বশাস্ত্র পড়ার পরে ধীরে ধীরে শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ সম্বন্ধে একটা পরিচ্ছন্ন ধারণা, একটি সুনির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী গড়ে উঠেছে। বিষয়-নির্বাচনে আমার দুঃসাহস প্রকাশ পেয়েছে,—এ কথা আমি মানছি কিন্তু 'যত সাধ ছিল সাধ্য ছিল না' এ আক্ষেপও সার্বজনীন। আপনারা আমার ক্ষমা করবেন।

শিল্পতত্ত্বের বিভিন্ন মতবাদকে কয়েকটি মৌলিক দৃষ্টিভঙ্গী বা ধারণার ভিত্তিতে শ্রেণীভুক্ত করতে গিয়ে কোন কোন শিল্পতত্ত্ববিদ মোটামুটি পাঁচটি শ্রেণী কল্পনা করেছেন। প্রথম শ্রেণীকে বলেছেন—বাস্তববাদী দৃষ্টিভঙ্গী (Realist assumption) দ্বিতীয়টিকে বলেছেন—আবেগবাদী দৃষ্টিভঙ্গী (Emotional assumption), তৃতীয়টিকে বলেছেন—প্রকাশবাদী দৃষ্টিভঙ্গী (Expressionist assumption), চতুর্থটিকে বলেছেন—অতীন্দ্রিয়ানুভূতিবাদ (Transcendentalism) এবং পঞ্চমটিকে বলেছেন—'জৈবিক ঐক্য' বা সমন্বিত ক্ষেত্র নির্মাণবাদ (Configurational assumption)। আমি প্রথম বক্তৃতায় বাস্তববাদী দৃষ্টিভঙ্গী সম্বন্ধে আলোচনা করব, দ্বিতীয় বক্তৃতায় আবেগবাদী ও আনন্দবাদী দৃষ্টিভঙ্গী সম্বন্ধে, তৃতীয় বক্তৃতায়—প্রতিভানবাদী ও অপূর্ববস্তু বা অবস্তু নির্মিতিবাদ নিয়ে আলোচনা করব এবং শেষ বা চতুর্থ বক্তৃতায়—সাহিত্যশিল্পের বৈশিষ্ট্য ও সাহিত্যসমালোচনার লক্ষ্য নিয়ে আলোচনা করব। আশা করি এই কটি মতবাদের আলোচনার

ভিতর দিয়ে শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণের যে চেষ্টা হয়েছে তার একটা ছবি এবং শিল্পসমালোচনার সমস্তাব কপটি আপনাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে উঠবে। তবে গোড়াতেই, আই. এ. বিচার্ডসের অন্তর্করণে ব'লে রাখছি—এত বহুদিনের বহু-আলোচিত এবং বহু জটপাকানো সমস্যার সমাধান এক কথায় ক'রে ফেলবো, এ কথা কেউ যদি মনে ক'রে থাকেন, তাহ'লে তাকে হতাশ হ'তে হবে। আমার এই আলোচনা—যতটা সমস্যার উপস্থাপনা, ততটা সমাধান নয়। কথায় বলে, সমস্যা-চিন্তনা সমাধানের অনেকখানি। আমি সেটুকু করতে পারলেই—এ নিয়ে ভাবনা ক'থা যা' আছে সেই ভাবনাটুকুও জাগতে পারলেই,—আপনারা স্বাই মনে করুন—আমি নিজে ক'ত মনে করব।

আমার প্রথম বক্তৃতার বিষয়—শিল্পতত্ত্বে বাস্তববাদী দৃষ্টিভঙ্গী। এই দৃষ্টিভঙ্গীক আলোচনার মধ্যে আমি শিল্পতত্ত্বের প্রাচীনতম মতবাদ অন্তর্করণবাদ এবং তারই আধুনিক সংস্করণ—সংকেতবাদ (art as Semantic) এবং সত্যপ্রকাশবাদ (art as truth) এই তিনটি মতবাদের পবিচয় দওয়ার চেষ্টা করছি। অন্তর্করণবাদের নাম শুনে অনেকেরই মনে বিকল্প প্রতিক্রিয়া এবং প্রশ্ন জাগতে পারে—যে অন্তর্করণবাদের নাম শুনে আধুনিকরা নাসিকা কুঞ্চিত করেন, অন্তর্করণ ব'লে যে মতবাদটি বহুকাল উপেক্ষা সহ কবে আসছে সেই মতবাদ নিয়ে আলোচনা ক'লে লাভ কি? উত্তরে শুধু এই কথাটিই বলার আছে, সত্য বটে অন্তর্করণবাদ বহুনিষ্পত্তি এবং বহুনিষ্পত্তি ব'লে অপ্রিয়, কিন্তু এ কথাটি আরো সত্য যে শিল্পসমালোচনায় এই মতবাদটির প্রভাব এখনও বেশ প্রবল। অধ্যাপক গিলবার্ট মারে মহাশয় তার “প্রবন্ধ ও বক্তৃতাবলী” নামক গ্রন্থের (১৯২১) “পোয়েটিকস্ এ্যাণ্ড মাইসেসিস্” প্রবন্ধে অন্তর্করণবাদের পক্ষে জোরালো ওকালতি করতে গিয়ে মন্তব্য করেছেন—“the conception of Art as mimesis though rejected by almost all recent critics, has a justification and may even show real profundity of insight. Mimesis is, I suspect, not only an essential element in all art, but also

our greatest weapon, for explaining and for understanding the world"। অধ্যাপক মারের মন্তব্যকে অনেকেই অতিশয়োক্তি ব'লে পাশে সরিয়ে রেখেছেন, অম্লকরণ সব শিল্পেরই "essential element" এ কথা সকলে মানেননি—এ সবই সত্য, সঙ্গে সঙ্গে এও সত্য যে একা মারেরই নয়, মারের পয়ে আরো অনেকে অম্লকরণবাদের প্রভাব স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন। ১৯৫৫ খ্রীষ্টাব্দে লেখা হ্যারোল্ড ওসবোর্গ মহাশয়ের 'এস্‌থেটিক এ্যাণ্ড ক্রিটিসিজিম' গ্রন্থেও আমরা এই ধরনের মন্তব্য দেখতে পাই—Naive Realism, as we have said, is no longer respectable yet the old imitation-idea will not so easily be uprooted but remains much of its former plausibilities and in more devious ways still influences the writings and judgments of many who repudiate it with horror. And it is natural that it should... For when ever you contemplate a work of representational art you know at the back of your mind that it is not real, that it is a pretence, a make-believe, not the real thing but a copy, an imitation (৬৫ পৃষ্ঠা) ॥ এর সার্বার্থ এই যে স্থূল বাস্তববাদ আজ কেউই মানেন না বটে, কিন্তু প্রাচীন অম্লকরণ-ধারণাটি সহজে উন্মূলিত হ'বার নয়। এবং তার আগেকার ঔচিত্য সে অক্ষুণ্ণই রেখেছে। এমন কি যারা অম্লকরণ শব্দটি শুনে আঁতকে ওঠেন এবং মতাদর্শ খণ্ডন করে থাকেন, তাদের লেখা ও সমালোচনাও অম্লকরণবাদের দ্বারা প্রভাবিত। আর এ খুবই স্বাভাবিক, কারণ যখনই ত্রিমি উপস্থাপনাত্মক শিল্পের কথা চিন্তা করতে যাও, তখনই মনে মনে জ্ঞান যে ঐ বস্তুটি বাস্তব কোন কিছু নয়, একটা ভাণ, বাস্তব বলে-ধরে নেওয়া একটা বস্তু, প্রাকৃতিক বস্তু নয়, বস্তুর একটা নকল—একটা অম্লকরণ ॥ বাস্তবিক, এ কথা তো অস্বীকার করা চলে না দৃষ্টিগ্রাহ্য ও সাহিত্যশিল্পের অধিকাংশই জীবনের বাস্তব অভিজ্ঞতাকেই বর্ণনা বা উপস্থাপিত করে এবং সেই হিসাবে সেগুলি বস্তুর সাক্ষাৎ। শিল্পের সঙ্গে বাস্তব অভিজ্ঞতার সম্পর্ক এবং শিল্প-

সমালোচনার তার প্রভাব কোনভাবেই উপেক্ষণীয় নয় এবং নয় ব'লেই এ কথা অনেকেরই—কথা “the realistic theory of art seems to correspond to something inherently true in mankind's instinctive attitude to artistic products (৬২ পৃ: এ: এ্যা: ক্রি:)। অর্থাৎ শিল্প বাস্তব সত্তার উপস্থাপনা এই মতবাদটির সঙ্গে মানুষের শিল্পের প্রতি সহজ মনোভাবের নিগূঢ় যোগ রয়েছে। এই কারণেই আমি অমূল্যবোধবাদের তাৎপর্য বিচার দিয়ে সমালোচনার আরম্ভ করছি।

মূর্তিশিল্প, চিত্রশিল্প, সংগীত, কাব্য, নৃত্য, নাট্য প্রভৃতির দিকে তাকিয়ে, সহজ বুদ্ধিতেই মানুষ শিল্পকে অমূল্যবোধবোধ বলে মনে করেছে এবং সে মানুষ শুধু গ্রীসের বা ভারতের মানুষ নয়, সব দেশেবই মানুষ। যুরোপীয় সভ্যতার সৃষ্টিকারী গ্রীসের এবং এশীয় সভ্যতার মূর্তিকারী ভারতবর্ষের প্রাচীনতম শিল্প চিন্তার দিকে দৃষ্টিপাত করতে গেলে দেখা যাবে, উভয় দেশেই শিল্পকে অমূল্যবোধ জাতীয় বস্তু বলে গণ্য করা হয়েছে। প্রাচীন গ্রীসের প্লেটো ও তার শিষ্য এরিস্টটল এবং প্রাচীনভারতের মুনিরা বিশেষতঃ ‘মুনি’ নামে ভরতো মুনি শিল্পকে অমূল্যবোধ বলে মনে করতেন—এ কথা আজ প্রায় সকলেই জানেন। প্রাচীন ঋষিরা শিল্পকে ‘আত্মসংস্কৃতি’ বা আত্মার সৃষ্টি বলে জানতেন অর্থাৎ আত্মিক ক্রিয়ারই অগ্রতম রূপ বলে গণ্য করতেন—এ কথাটি যেমন প্রমাণ করা কঠিন নয়, তেমনি ভারত তাঁর নাট্যশাস্ত্রে, নাট্যকে ‘লোকসংস্কৃতি-সংস্কার’ ব'লে অভিহিত করেছেন এ কথা বহুবিদিত। বলাবাহুল্য, আত্মসংস্কৃতি ব'লে আত্মিক ক্রিয়ার যতখানি স্বাধীনতা স্বীকার করা হয়, শিল্পকে আত্মার অন্তর্নিহিত আকৃতির অভিব্যক্তি ব'লে self expression বলে মনে করা হয় অমূল্যবোধ বলে ততখানি স্বাধীন ক্রিয়া ব'লে গণ্য করা হয় না। ‘অমূল্যবোধ’ শব্দটি শুনেই এ কথা মনে হয় অমূল্যবোধ সামনে রয়েছে বাস্তব একটি জগৎ এবং অমূল্যবোধ তার প্রকাশ শক্তি বলে সেই বাস্তব জগতের বিচিত্র রূপকে ব্যক্ত করছেন এবং তা করছেন বিশ্বের অমূল্যবোধ থেকেই। ধারা অমূল্যবোধবাদের

স্বীকার করেননি—কি ওদেশে কি এদেশে,—তাঁরা শিল্পকে স্বাধীন আত্মিক ক্রিয়ার ফল বলে প্রতিপন্ন করতে আত্মাকে বিষয়নিরপেক্ষ সৃষ্টির ক্ষমতা দিতে চেয়েছেন। আমরা দেখতে পাই, আমাদের দেশেই, ভরতের নাট্যশাস্ত্রের স্প্রসিদ্ধ টীকাকার অভিনবগুপ্ত নাট্য যে অম্লকরণ হ'তে পারে না এই সিদ্ধান্তের পক্ষে নানা যুক্তির অবতারণা করেছেন, তিনি বলতে চেয়েছেন অম্লকরণ বলতে বুঝায় 'সদৃশকরণ', কিন্তু অম্লকরণ করা যায় শুধু তজ্জাতীয়েরই, তৎসদৃশের নয়। উৎসুক পাঠক অভিনবভারতীর এই অংশ এবং প্লেটো-এরিস্টটল পড়ে দেখবেন এবং পড়লেই বুঝবেন, কি গ্রীসে বা কি ভারতে অম্লকরণ শব্দটি যাকে বলে 'যান্ত্রিক অম্লকরণ' সে অর্থে প্রযুক্ত হয়নি, 'অম্লকরণ' শব্দটি মানব মনের বিষয়ানুগ সৃষ্টি অর্থেই ব্যবহৃত হয়েছিল।

আপনারা জানেন, 'অম্লকরণবাদ' বলতেই আমাদের প্লেটো-এরিস্টটলের মতবাদের কথা মনে আসে। সুতরাং অম্লকরণবাদেব পরিচয় দিতে প্লেটো-এরিস্টটলের মত উপস্থাপিত করলেই যথেষ্ট হবে। প্রথমতঃ প্লেটোর শিল্প চিন্তার কথাই বলা যাক। প্লেটোব শিল্পচিন্তার প্রধান অংশ পাওয়া যায় তাঁর বহুবিদিত গ্রন্থ—রিপাবলিকের দশম অধ্যায়ে। সেখানে তিনি বলতে চেয়েছেন—জগতে আমরা যত বিশেষ বিশেষ বস্তু দেখি, সেই প্রত্যেক বিশেষেরই মূলে আছে—এক সামান্য যার মধ্যে থেকে, বহু বিশেষকে একজাতীয় এক্য দান করে। এই মূব সামান্য বা বিশেষের পরাদর্শটি বিশেষ থেকে পৃথক হ'য়ে প্রকৃতির মধ্যে অথবা ভগবানের মনের মধ্যে বিরাজ করছে। বিশেষ মাজই সামান্তের নকল বা প্রতিকৃতি। প্লেটোর মতে পরাদর্শের নির্মাতা হচ্ছেন স্বভাব-বর্তা দেবর এবং ঐ পরাদর্শের প্রতিকৃতি হ'চ্ছে প্রাকৃতিক বস্তু এবং প্রাকৃতিক মাহুষের সৃষ্টিগুলি। কিন্তু এই দুই জাতীয় বস্তু ছাড়াও আর এক প্রকার বস্তু আছে—বা বিশেষেরই মায়িক রূপ বা মায়াবিগ্রহ, প্লেটোর ভাষায় 'appearasive' বা 'image'। যাহা এই তৃতীয় শ্রেণীর বস্তু নির্মাণ করেন তাহাই হচ্ছেন শিল্পী এবং ঐ বস্তু-

গুলির পরিভাষা শিল্প। প্লেটো দৃষ্টান্ত দিয়ে বুঝাতে চেষ্টা করেছেন :—ধরা যাক একখানি খাট। ছুতোর মিজী যে খাটখানি তৈরী করেছেন, সে একখানি বিশেষ খাট এবং স্বভাবকর্তা ঈশ্বরকৃত খাটের সামান্য রূপের বা পবাদর্শের অমুকরণেই। প্লেটোর বক্তব্য ‘যেন’ এই যে খাটের ধারণা (Idea) না থাকলে বিশেষ খাট তৈরী হতে পারে না। সে যাই হোক, ‘ছুতার মিজী’ যে খাটখানি তৈরী করেছেন, সে তো প্রাকৃতিক বস্তুই মতো একটা বস্তু, সে কোন বস্তুর মায়িক রূপ নয়। কিন্তু যে চিত্রকর খাটের ছবি আঁকেন, তিনি তো, খাটের মায়িক রূপ তৈরী করেন, এবং মায়িকরূপ বলেই সেই খাট ব্যবহারের অযোগ্য। এই যে এক খাটেরই তিনজন কর্তাকে আমরা দেখলাম—একজন স্বভাবকর্তা ঈশ্বর—যিনি খাটের পরাদর্শ সৃষ্টি করেছেন। দ্বিতীয়জন ছুতোর মিজী—যিনি খাটের বাস্তব বা কাঠময় রূপ নির্মাণ করেছেন এবং যাকে প্লেটো বলেছেন—‘ম্যানুফ্যাকচারার’ এবং তৃতীয়জন খাটের অমুকর্তা; প্লেটোই ভাষায়—*imitator of what the other two manufacture, “maker of the image”*। এই তৃতীয় কর্তার কর্মের প্রকৃতি লক্ষ্যে প্লেটো যে কটি কথা বলেছেন তা প্রাধান্যযোগ্য, কারণ তাতে চারশিল্পের স্বরূপ অনেকখানি উদ্ঘাটিত হয়েছে। প্রথমতঃ শিল্পীরা হচ্ছেন—“*maker of images*”—রূপকল্পের স্রষ্টা। বস্তু ও রূপকল্পের বা অমুকৃতির পার্থক্য প্লেটোর দেওয়া দৃষ্টান্ত থেকেই উদ্ধার করা যেতে পারে। ছুতোর ‘মস্তুর তৈরী খাট এবং চিত্রকরের আঁকা খাট, এ দুটোর মধ্যে পার্থক্য অতিস্পষ্ট এবং তা’ দু’বিষয়ে। এক উপাদানগত পার্থক্য, দুই উপাদানগত পার্থক্যের জগুই ব্যবহারগত পার্থক্য। ছুতোর মিজীর খাটের উপাদান—কাট, চিত্রকরের খাটের উপাদান—রেখা ও বং। প্রথম খাট ব্যবহারে অর্থাৎ শয়নোপযোগী, দ্বিতীয় খাট শয়নোপযোগী নয়, শুধু দর্শনীয়, হুতরায় উপযোগ্য। এ যেন ‘অবস্তু বস্তুকিঞ্চিং’। বস্তুকল্প হ’য়েও বস্তু নয়। এই দিক লক্ষ্য করেই প্লেটো শিল্পকে—*image of appearance* বলেছেন। এই প্রথম প্রকৃতি থেকেই শিল্পের অভ্যন্তর প্রকৃতি এসেছে। শিল্প যেহেতু তৃতীয় পর্যায়ের সৃষ্টি অর্থাৎ লভ্যকে প্রকাশ করতে পারে না অথবা

প্রয়োজন বা উপযোগ মেটাতে পারে না, শিল্প একমাত্র আমোদজনন (enjoyment) একমাত্র 'pleasurable experience' আনন্দজনক রূপ-সাক্ষাৎকার ছাড়া আর কিছুই নয়। এই সিদ্ধান্ত শুনে অনেকেরই মনে ধাক্কা লাগবে। যে প্লেটো শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে নীতিবায়ুগ্রস্ত, ঐন্দ্রিয়-আনন্দ-বিবোধী ও শিল্পবিবোধী রূপে চিত্রিত, তাঁর সঙ্গে এই প্লেটোর মিল কোথায়—এ প্রশ্ন অনেকেরই মনে জাগতে পারে। এ প্রশ্নও প্রত্যাশিত—শিল্পের আবেদন 'pleasurable experience' এর সম্বন্ধে সীমাবদ্ধ এ কথা কোথায় প্লেটো বলেছেন?"

এ কথা ঠিক যে বিশেষ অবস্থায় চাপে প্লেটো সত্যের ও নীতির মুখ চেয়ে শিল্পকে বর্জন করতে, আদর্শ রাষ্ট্র থেকে শিল্পীদের বহিষ্কৃত করতে প্রস্তুত ছিলেন কিন্তু এ কথাও মিথ্যা নয়, শিল্পদর্শনিক প্লেটো শিল্পের স্বরূপ আলোচনার সময় নিজেকে অনেকখানি নিবাসক্ত রেখেছিলেন। প্লেটোর সব মন্তব্য মিলিয়ে পড়লে দেখা যাবে, যে সিদ্ধান্ত করা হ'য়েছে, সেই সিদ্ধান্তে পৌঁছানোর অল্পকূলে ঝেঁপেই যুক্তি আছে। বিপাবলিক গ্রন্থের দশম অধ্যায় থেকে দৃষ্টিকে একটু সরিয়ে নিয়ে, গোড়ার দিকে নিক্ষেপ করলেই দেখা যাবে, প্লেটো সমস্ত বস্তুকে তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন। প্রথম শ্রেণীতে আছে সেই সব বস্তু যেগুলি আমরা শুধু আমাদের প্রয়োজন মেটাতেই চাই; দ্বিতীয় শ্রেণীতে আছে সেইগুলি যেগুলি আমাদের একই সঙ্গে প্রয়োজন মেটার ও আনন্দ দেয় এবং তৃতীয় শ্রেণীতে আছে সেই সব বস্তু যাদের শুধু "pleasurable experience" এর জন্তই চাওয়া হয়। যেমন, "things of enjoyment"। এখন প্রশ্ন হবে 'things of enjoyment'-না হয় সেই বস্তু হ'ল যা' আমাদের pleasurable experience দেয়, কিন্তু এমন কথা কি কোথাও আছে যে 'imitation' 'things of enjoyment' এর অন্তর্ভুক্ত। হ্যাঁ এই কথা লেখা আছে—ইমিটেশান things of enjoyment-এরই অন্তর্ভুক্ত। এইবার প্লেটোর স্বীকৃতিগুলি সাজিয়ে দিলে কি দাঁড়ায় দেখা যেতে পারে—

প্লেটোর মতে শিল্প হ'ল অমুদ্রণ, অমুদ্রণ আনন্দজনক সামগ্রী এবং আনন্দজনক সামগ্রী হচ্ছে 'সেই বস্তু যা' আমাদের একমাত্র রূপসাক্ষাৎকার-জনিত আনন্দই দেয়, অতএব শিল্প হ'ল সেই বস্তু যার pleasurable experience দেওয়া ছাড়া অল্প কোন উদ্দেশ্য নেই। প্লেটোর শিল্পচিন্তাকে নতুনভাবে মূল্যায়ন করার প্রয়োজন আছে। এই কথাটা আমার বার বার মনে হয়েছে এবং কোন দিক থেকে নতুন মূল্যায়ন করতে হবে তার সামান্য ইঙ্গিত এখানে দিলাম এবং প্লেটোর উক্তিগুলিকে মিলিয়ে দেখলে ঐক্য সিদ্ধান্তে পৌঁছানো সম্ভব কি না তা বিচার করবার ভার আপনাদের উপরে ছেড়ে দিলাম।

তৃতীয়তঃ শিল্প যেহেতু অমুদ্রণবৃত্তিজাত এবং অমুদ্রণ বুদ্ধির এলেকার বহির্ভূত, বুদ্ধি অপেক্ষা নিম্নতর স্তরের ব্যাপার, এবং নিম্নতর স্তর অনাস্থিক আবেগসত্তার স্তর, অমুদ্রণ আবেগমূলক ও অবুদ্ধিকৃত ব্যাপার। এ এমন একটি কৃতি, যা—প্লেটোর ভাষায়—“Associates with that element in us which is removed from insight and is its companion and friend to no healthy or true purpose।” ‘আইন’ নামক সংলাপটি পাঠ করলে এই ধারণাই হবে যে প্লেটোর মতে শিল্পসৃষ্টি একটা আবেগ চালিত ব্যাপার, দিব্যোন্মাদনার মতো বুদ্ধিনিয়ন্ত্রণনিরপেক্ষ অর্থাৎ নির্বিকল্পক ব্যাপার। ক্রোচের পরিভাষা ব্যবহার করে বললে বলা যায়, অমুদ্রণ এমন এক প্রকার জ্ঞান-কর্মাস্থিক ক্রিয়া যা প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে অথচ যার সঙ্গে নৈমায়িক জ্ঞানের কোন সম্পর্ক নেই; এক কথায় তা Feeling-এর ব্যাপার। প্লেটোর শিল্পতত্ত্বচিন্তার সমালোচনা প্রসঙ্গে ক্রোচে যা বলেছেন তা অমুদ্রণবাদের উল্লিখিত উক্তির ৭৭ংগ বৃত্তে কষ্ট হবে না। ক্রোচে বলেছেন—প্লেটো ভুলের গর্ভে পড়েছেন এই কারণেই যে তিনি নৈমায়িক জ্ঞান ছাড়া অল্প কোন জ্ঞানের অস্তিত্ব সম্বন্ধে সন্দেহ ছিলেন না এবং নৈমায়িক জ্ঞানের গভীর বাইরে আবেগের রাজ্য ছাড়া আর কোন মানসিক ক্রিয়ার দেশ তার চোখে

পড়েনি। ক্রোচেব শিল্পতত্ত্বের ইতিহাস পড়লেই দেখতে পাবেন—ক্রোচে এই সব ভুলের গর্ভের দিকে নজর রেখেই শিল্পতত্ত্ব চিন্তার মূল্য নির্ধারণের চেষ্টা করেছেন এবং দেখাতে চেয়েছেন—তাঁর আগে সকলেই বেশী কম এই ভুলের গর্ভে প্যা দিয়েছেন। এমন কি কান্টের মতো দার্শনিকও গর্ত এড়িয়ে চলতে পারেননি।

দিব্যপ্রেরণার আবেশে শিল্পীরা যে পরাসত্যের স্বরূপ ধ্যান ও প্রকাশ করতে পারেন এই সংস্কার পরবর্তীকালে নব্য প্লেটোবাদীদের ট্রান্সেন্ডেন্টালিজিমের মধ্যে, আরো অনেক পরে রেনেশাঁস যুগের সৌন্দর্যতত্ত্ব বিচারের মধ্যে এবং তারও অনেক পরে রোমান্টিক আন্দোলনের দর্শনে—তথা আত্মপ্রকাশবাদের মধ্যে, ব্যক্ত হয়েছিল। সে যাই হোক অত্মকরণবাদেব প্রথম প্রবক্তা প্লেটোর সিদ্ধান্ত দাঁড়াচ্ছে এই যে শিল্প প্রাকৃতিক বা মানবকৃত বস্তুর অত্মকরণ, আইডিয়া-কে প্রকাশ করার সামর্থ্য শিল্পের নেই, নেই এই কারণেই যে আইডিয়া বিশেষ নিরপেক্ষ অস্তিত্ব নিয়ে বিহীন সত্তায় বিরাজ করে। অবশ্য এ কথাও এই সঙ্গে উল্লেখ করা দরকার, প্লেটোর শেষ দিকের রচনায় এমন এক ধরনের শিল্পের অস্তিত্ব স্বীকৃত হয়েছে য' প্রত্যক্ষ জগতের বিশেষ বস্তুর অত্মকরণে নয়, যা অতীন্দ্রিয় প্রত্যক্ষলব্ধ সত্য স্বরূপের অত্মকরণ বা অত্মধ্যান। তাইমেউস নামক সংলাপে প্লেটো লিখেছেন—“When the artificer fastens his gaze upon the eternally unchanging and using it as his model reproduces its essential form and power then every thing must necessarily turn out beautiful, but when he gazes upon what has taken upon itself sensory being using that as his model his work has not beauty” এখানে প্লেটো স্বীকার করছেন—ইন্দ্রিয় গ্রাহ্য বস্তুর অত্মকরণে সৌন্দর্য থাকে না, অত্মকরণ যত আদর্শের অত্মধ্যানে পূর্ণবিস্তৃত হয় তত তা পূর্ণ ও নিত্যকে ধারণ করে তত তা সুন্দর হয়। বলা বাহুল্য, তাইমেউসের প্লেটো এবং রিপাবলিকের প্লেটো এক প্লেটো নয় এবং

আমার মনে হয়, রিপাবলিকের প্লেটোর সঙ্গেই এটিষ্টটলের মতভেদ হয়েছিল যদিও মতভেদের মূল ছিল দু'জনের দৃষ্টিভঙ্গীর বৈপরীত্যেব মধ্যোই।

পণ্ডিতরা মনে করেন—“আইডিয়া”র স্বরূপ ব্যাখ্যা নিয়ে গুরুশিষ্যের মধ্যে মতভেদ দেখা দিয়েছিল। সামান্য ও বিশেষের সম্পর্ক নিয়ে যে মতভেদ দেখা দিয়েছিল সেই মতভেদই উভয়ের শিল্পতত্ত্বচিন্তাকে প্রভাবিত কবেছিল। এরিস্টটলও শিল্পকে অনুকৃতিকরণ বলে মনে করতেন তবে বিশেষ নিবেশকভাবে সামান্য কোন পৃথক অস্তিত্ব নিয়ে থাকতে পারে না—এই ধারণা পোষণ করতেন বলে শিল্পকে কখনই সামান্যবর্জিত বলে মনে করেননি এবং করেননি বলেই শিল্পের সংজ্ঞা দিতে গিয়ে লিখেছিলেন—শিল্প বিশেষের মাধ্যমে সামান্যকেই অনুকরণ করে। এই সংজ্ঞার তাৎপর্য বিশেষভাবে অনুধাবন করা দরকার। ত্রায়াণাস্ত্রের প্রবর্তক এরিস্টটল নৈসর্গিক বৃদ্ধি প্রয়োগ কবে শিল্পের যে সংজ্ঞা তৈরি কবেছেন, ক্রোচে তার জন্ত তার খুবই প্রশংসা কবেছেন এবং বলেছেন এরিস্টটলই প্রথম বৈজ্ঞানিকের মতো শিল্পের সংজ্ঞা নিরূপণের চেষ্টা করেছিলেন। একদিকে দর্শন-বিজ্ঞান থেকে অন্য দিকে ইতিহাস থেকে তিনি সাহিত্য শিল্পকে পৃথক করেছেন। একদিকে বিগুহ সামান্য অন্যদিকে ইতিহাসের নিছক ‘বিশেষ’ তার মাঝে শিল্প যা বিশেষের-মাধ্যমে-সামান্য। ইংরেজীতে যাকে বলা হয় ‘concrete universal’। এই যদি হয় শিল্পের স্বরূপ, তা’ হলে শিল্প নিশ্চয়ই সত্য থেকে তিন ধাপ দূরের বস্তু নয়—মিথ্যার জগৎ নয়, নিছক ইঞ্জিয়গ্রাহ্য বিষয় নয়, শিল্প শেষ পর্যন্ত ‘আইডিয়া’ বা সত্যকেই প্রকাশ করে। শিল্পের আবেদন শুধু ‘pleasurable experience’-এর মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়, সত্যের দিকেও শিল্পের দৃষ্টি থাকে। একদিকে শিল্প আমাদের সত্যবোধকে জাগ্রত করে, অন্যদিকে আবেগের উদ্বেক ঘটিয়ে অবদমিত ও দুষ্ট আবেগকে মন থেকে নিকাশিত করে, উত্তেজক আবেগের প্রশমন ঘটিয়ে মনকে শান্ত ও সংযত করে। প্লেটো-এরিস্টটলের ধারণাকে সজ্ঞাকারে এইভাবে উপস্থাপিত করা যেতে

পারে :—শিল্প যে রূপ বিশেষ—অনুকৃতিকরণ—এ বিষয়ে উভয়েই একমত । কিন্তু গুরুত্ব কাছে ঐ রূপ বিশেষেরই অনুকরণ, শিল্পের কাছে—সামান্যের অনুকরণ । গুরুত্ব মতে শিল্পীর দৃষ্টি বিশেষের জগতেই সীমাবদ্ধ, শিল্পের মতে শিল্পীর দৃষ্টি বিশেষের গণ্ডী অতিক্রম ক'রে সামান্যের রাজ্যে প্রসারিত । গুরুত্ব মতে—শিল্প মিথ্যাব জগৎ, সত্য থেকে তিন ধাপ দূরের জগৎ—শিল্পের মতে শিল্প সত্যেরই বাস্তব আকৃতি, গুরুত্ব মতে শিল্প আবেগ জাগিয়ে নিম্নতর সত্যকে, পশুপক্ষতিকে পুষ্ট কবে, শিল্পের মতে শিল্প আবেগ জাগায়, তথা আবেগের শোধন ক'রে—মনকে শান্ত ও সংযত ক'রে ।

প্লেটো-এরিস্টটল থেকে বিদ্যায় নেওয়ার আগে আরো একটি দিকে আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই । শিল্পী যেখানে বিশেষকে অনুকরণ করেন সেখানে তিনি বিশেষের অনুগত, সেখানে মানসিক ক্রিয়া স্বাধীনতা কম, আর যেখানে তিনি সামান্যকে বা সম্ভাব্যকে অনুকরণ করেন, সেখানে স্বাধীনতা অনেক বেশী । অবশ্য সব সময়েই এ কথা মনে রাখতে হবে—যে শিল্পীই বস্তুরূপকে বখাষখভাবে অনুকরণ করতে পারেন না, শিল্পী অনুকরণ করেন—appearance কে । স্বীকার করতেই হবে বস্তুর স্বরূপ এবং বস্তুর প্রতীয়মান রূপ দু'য়ের মধ্যে পার্থক্য থাকে এবং থাকে বলেই স্বরূপের অনুকরণ অপেক্ষা প্রতীয়মানের অনুকরণ অনেক পরিমাণে স্বাধীন । সম্ভাব্যের অনুকরণে মন বিশেষের আত্মগত থেকে আরো মুক্তি পায় আরো গ্রহণ বজ্রনের অধিকার বা স্বেচ্ছা লাভ করে । তবে, কোন ক্ষেত্রেই অনুকরণ সামান্যকে বা বিশেষকে সম্পূর্ণভাবে উপেক্ষা করতে পারে না, বিষয়-সাদৃশ্যতা এড়াতে পারে না এবং তা' পারে না বলেই অনুকার্য বিশেষ বা সামান্যকে অনুকরণের উৎকর্ষাপকর্ষ বিচারের মান হিসাবে ব্যবহার করা সম্ভব হয় । এইটিই অনুকরণবাদের আসল তাৎপর্য । অনুকরণ শব্দের স্থলে, প্রকাশ উপস্থাপনা প্রভৃতি শব্দের যে কোনটিই ব্যবহার করা হোক, শিল্পীর কাজ জাগতিক সত্তাকে—সে সম্ভাব্য বস্তু, জীব-প্রকৃতি, মানব প্রকৃতি বাই হোক না কেন—সে সম্ভাব্য

রূপেই বিরাজ করুক বা ভাবাবেগ রূপেই নিজের অন্তরে বা সামাজিকদের মধ্যে থাক—কোন না-কোন সত্তাকে বা বিষয়কে রূপ দেওয়া। সব মাধ্যমে সব বস্তুকে যে রূপ দেওয়া যায় না, মাধ্যমের প্রকৃতি অনুসারে শিল্পের বিষয় স্বতন্ত্র হ'য়ে যায় এ কথা এন্ট্রিস্টটল স্পষ্ট করেই ব'লে গেছেন। স্থপতি ও চিত্রকরের উপাদান ভিন্ন ব'লে উভয়ের বিষয়ও ভিন্ন। তেমনি সংগীতকার যে মাধ্যম নিয়ে কাজ করেন তা কোন মূর্তি বা ছবি নির্মাণ করতে পারে না বটে কিন্তু তা আমাদের মনে গতি সঞ্চার ক'রে আবেগকে অনুকরণ করতে পারে। সাহিত্যের উপাদান ভাবা বা সার্থক শব্দ, এই মাধ্যম বা উপাদান দিয়ে সত্তার যতখানি প্রকাশ করা সম্ভব সাহিত্য-শিল্পী ততখানিই প্রকাশ করতে পারেন, ভাস্করের মতো, চিত্রকরের মতো দৃষ্টিগ্রাহ্য মূর্তি প্রস্তুত করতে পারেন না বটে, কিন্তু জীবনের গতিশীল রূপের শব্দ-চিত্র তৈরী করতে পারেন—যা' আর কেউ পারেন না। মোট কথা অনুকরণবাদীর বা বাস্তব-বাদীর কাছে 'সত্তা' (Reality) নানা স্তরে বিরাজ করছে—তাতে যেমন অজৈব বস্তুর স্তব রয়েছে, তেমনি জৈবিক আবেগ ও মনোজৈবিক চেতনার স্তরও আছে। লতাকে অনুকরণ করা বলতে তাঁরা শুধু বস্তু-সত্তার অনুকরণ বুঝেন না, ভাব-সত্তারও অনুকরণ বুঝেন। বিশেষের ও সামান্তের ধারণার বাইরে যাওয়ার শক্তি কোন মনেরই নেই, এবং তা' নেই ব'লেই শিল্প বিশেষের বা সামান্তের সদৃশ বা 'সমজাতীয় কিছু হ'তে বাধ্য। বাস্তবিকই, এমন কি রূপকথার মতো উৎকলনার জগৎটিও এবং চরম উৎকলনাময় স্থপলোকটিও বাস্তব অভিজ্ঞতার উপাদান দিয়েই, বাস্তবের পরিপূরক রূপেই, গড়ে উঠে থাকে। এর ভাল একটি প্রমাণ পাওয়া গেছে—প্রেতলোকের অধিবাসীদের বিবৃতিতে। সিঃ ইঃ এম্ঃ জোয়াড তাঁর 'এ গাইড টু মডার্ন থট' নামক গ্রন্থের 'এ্যাবনরম্যাল সাইকিক কেনোমেনা' অধ্যায়ে 'সাইকিক রিসার্চ সোসাইটির' বিবরণ উদ্ধৃত করে দেখাতে চেষ্টা করেছেন—মিডিয়ামকে আশ্রয় ক'রে প্রেতরা যে সব কথা বলেছে, তাতে ইহলোকের অভিজ্ঞতা ছাড়া আর কিছুই পাওয়া যায় না। সাহেব ভূতরা প্রেতলোকে ডাম্পেন ও সিগার ধায়, আমাদের দেশের ভূতরাও—নিশ্চয়ই আমাদের দেশেরই খাদ্য খায়,

আমাদের দেশের নেশা করে। মোট কথা চেতনা বিষয় থেকে বিবিক্ত হয়ে থাকতে পারে না এবং চেতনা মাত্রই বিষয়ের চেতনা, বিষয়াকারা প্রতীতির ধারণা। প্রতীতিরূপ উপাদানকে বাদ দিয়ে মন কিছু গঠন করতে পারে না এবং তা পারে না বলেই মনের সৃষ্টি বিষয়মাপেক্ষ হতে বাধ্য।

এই কারণেই অহুকরণবাদ ময়েও মবছে না। রেগেন্সাঁস-যুগের শিল্পীদের লেখা থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে দেখানো যেতে পারে—যথাযথ অহুকরণকেই সার্থক শিল্প বলে মনে করা হয়েছে। এসবোঁতি তাঁর 'ট্রিটিজ অন পেইন্টিং'-এ লিখেছেন—“চিত্রকরের আসল কাব্য রেখা ও রং দিয়ে এমনভাবে কোন মূর্তি আঁকা যাতে অঙ্কিত মূর্তিটি চিত্রাকর্ষক হয় এবং মূল বস্তুটি যথাসম্ভব সদৃশ হয়।” লিওনার্দো-দা-ভিক্কিও একই ধরনের কথা লিখেছেন—‘সেই চিত্রই সব চেয়ে প্রশংসনীয় যার অহুকৃত বস্তুটির সঙ্গে সবচেয়ে বেশী সাদৃশ্য থাকে।’ ভাগারীও একই ধরনের উক্তি করেছেন।

শিল্পের ইতিহাসের দিকে দৃষ্টিপাত করলে আমরা দেখতে পাবো—বাস্তববাদের ধারণাটি রোমান্টিক আন্দোলনের চাপে সাময়িকভাবে ক্ষীণপ্রভ হ’য়েছিল বটে, কিন্তু কখনই তিরোহিত হয়নি। রোমান্টিকরা শিল্পকে প্রকৃতির অহুকরণরূপে দেখতে চাননি; তাদের কাছে—শিল্প হ’ল—শেলিঙের বাক্যে—বলা যাক the holy eternally creative elemental power of the world which generates all things out of itself and brings them forth productive। তাঁদের কাছে শিল্প হ’ল—সামান্য ও বিশেষের, আত্মার ও দেহের essence ও existence-এর সেতু বন্ধন। আমাদের দেশে যাকে বলা হ’য়েছে, আত্মসংস্কৃতি, আত্মার অনন্ত লীলা তাই। এই দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে আমি বিশেষভাবে আলোচনা করতে চাইনে। এ বিষয়ে হার্বার্ট রিড মহাশয় তাঁর—দি ট্রু জয়েস অব ফিলিঙ-গ্রুয়ে যে মন্তব্য করেছেন সেইটি উল্লেখ ক’রে মূল ধারায় ফিরে যাবো। তিনি লিখেছেন—I do not wish to ignore the fact that the theory, as expounded by Coleridge and Schelling has a transcendental

and even a mystical element in it..and in so far as the theory endows the artist with special powers of revelation, it must be treated as a metaphysical speculation ॥ বিশ্বের মূলভূত স্বজনী শক্তি আগুন সম্ভাবনা থেকে বিষয় সৃষ্টি করে ক'রে চলেছে, শিল্পীরাও সেই স্বজনী শক্তিরই শক্তিমান কেন্দ্ররূপে আত্মার অনন্ত সম্ভাবনা থেকে বিষয় উদ্ভাবন করে ক'রে চলেছেন—প্রকৃতির কাছে তার কোন আহুগত্য নেই, প্রাকৃতিক বস্তুই তার সৃষ্টির প্রতিমান নয়। এ এক দৈব উপলব্ধি—এ এক দৈব বাণী।

দার্শনিক আইজিয়ালিজিয় এবং তারই শৈল্পিক আন্দোলন রোমান্সিজিমের এই আবেশ উদ্দীপনা, বেশী দিন স্থায়ী হ'তে পারেনি। ঊনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধে প্রত্যক্ষবাদের (পজিটিভিজিম্) পৃষ্ঠপোষকতার বস্তুবাদী দর্শনের প্রতিষ্ঠায় বাস্তববাদী শিল্পদর্শন আবার মাথা তুলে দাঁড়িয়েছিল। বাস্তববাদী শিল্পদর্শনের প্রথম ঘোষণা উচ্চারিত হ'ল চিত্রকর কার্বেস কঠে। ১৮৫৫ খ্রীষ্টাব্দে যে চিত্র-প্রদর্শনী হ'য়েছিল তাতে তার চিত্রকে স্থান না দেওয়ার প্রতিবাদে তিনি প্রদর্শনীর প্রবেশপথের পাশে নিজের আঁকা চিত্রের একক প্রদর্শনীর আহ্বাজন করেছিলেন এবং ১৮৬১ খ্রীষ্টাব্দে নিজ মত প্রচার করতে গিয়ে লিখেছেন—‘দৃশ্য ও স্পৃশ্য বস্তুর উপস্থাপনার মধ্যেই চিত্রকলার সীমাবদ্ধ হ'য়ে থাকা উচিত...আমি এই ধারণাই পোষণ করি চিত্রকলা আসলে বাস্তব শিল্প এবং একমাত্র বাস্তব ও সত্য বস্তুর উপস্থাপনাই তার আসল কাজ।’ পজিটিভিজিমের প্রভাবে যে প্রত্যক্ষ-ঐতি প্রবণতা দেখা গিয়েছিল, তা' শুধু চিত্রকলাশিল্পীদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ হয়ে থাকেনি সাহিত্যিক ও সমালোচকদেরও বাস্তববাদী ক'রে তুলেছিল। প্রথমে তাঁর বড় দৃষ্টান্ত। প্রথমে তাঁর “জু প্রিন্সিপে দে ল'আর্ট” এ (১৮৬৫ খ্রি:) কার্বেস ‘সোসাল ডু মুমেন্টেশান’ মতবাদকে সমর্থন করে, তবে সঙ্গে এইটুকু জুড়ে গিয়েছিলেন যে “সামাজিক দলিল” সমাজ সমালোচনার রূপ নেবে এবং ঐ সমালোচনা থেকে নতুন সমাজ সৃষ্টির বাসনা জাগবে। অবশ্য এ কথা বলতেই হবে—রোমান্টিক আন্দোলনের চেউ, বাস্তববাদের তরঙ্গের সমান্তরালেই চলছিল এবং এখনও

তা শুরু হয়ে যাননি। উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে, বিশেষতঃ শেষ দুইশতাব্দীতে, ভাববাদী ও বস্তুবাদী সংস্কারের দ্বন্দ্বের ইতিহাস লক্ষ্য করলে দেখা যাবে দুই শিবিরেই বড় বড় যোদ্ধা রয়েছেন। ভাববাদীরা শিল্পকে অতীজিয় উপলব্ধির মাধ্যমে পরিণত করতে সচেষ্ট, বাস্তববাদীরা শিল্পকে সমাজ সমালোচনার মাধ্যমে এবং শ্রেণীদ্বন্দ্বের হাতিয়ারে পরিণত করতে ব্যগ্র। এই সময়ে একদিকে দেখা যায় রিয়েলিজম ও নেচারালিজম—ভক্তদের, অগ্রদিকে সিম্বলিজম ভক্তদের—অতীজিয়বাস্তববাদীদের ॥ একদিকে জীবনবাদীদের অগ্রদিকে কলাকৈবল্যবাদীদের। এই দীর্ঘ ও ব্যাপক দ্বন্দ্বের ইতিহাস বিবৃত করে আপনাদের ধৈর্যকে পীড়িত করব না। বাস্তববাদী ধারার গতিপরিণতি সম্বন্ধে কয়েকটি কথা বলেই, বাস্তববাদী মতবাদের আধুনিক সংস্করণ—সংকেতবাদ ও শিল্প সত্যের প্রকাশ, এই মতবাদের আলোচনায় প্রবেশ করব। বাস্তববাদীরা সকলেই যে একই রকম বাস্তবতা চেয়েছেন তা নয়। কেউ মানুষের ধর্মকে জৈবিক বাসনা কামনার গভীর মধ্যে সীমাবদ্ধ করে রাখতে চেয়েছেন—‘বায়োলজিকাল রিয়েলিজম’-এর দিকে ঝুঁকে পড়েছেন, কেউ মনস্তত্ত্বের দিকে—মনের রহস্য উদ্ঘাটনে, মনের বাস্তব রূপটি উপস্থাপন করতে—ঝুঁকি দেখিয়েছেন। কেউ বা প্রদর্শনের মত “সোসাল ডকুমেন্টেশন” তৈরি করতে, শ্রেণীদ্বন্দ্বের অর্থাতঃ শোষণ শোষিতের সম্পর্কের রূপ নিখুঁতভাবে উপস্থাপিত করতে চেষ্টা করেছেন। জৈবিক প্রকৃতির দিকে বেশী ঝুঁকি দেওয়ায় কেউ কেউ যেমন মানুষের অস্তিত্ব প্রকৃতিকে উপেক্ষা করেছেন, তেমনি মনের বাস্তব রূপটিকে উদ্ঘাটন করতে গিয়ে কেউ কেউ প্রচলিত বাস্তবতার সীমা পেরিয়ে, স্বপ্নরিয়েলিজম—ইম্প্রেশানিজম—এক্সপ্রেশানিজম প্রকৃতির দূরে পৌঁছে গেছেন। ১৮৬৩ খ্রীষ্টাব্দে চিত্রশিল্পে বাস্তববাদীদের নেতা রূপে দেখা দিয়েছিলেন প্রতিভাবান চিত্রশিল্পী ম্যানেট। এই ম্যানেটই ইম্প্রেশানিজম নামক মতবাদের প্রবর্তক। মতবাদটি নামে নতুন হলেও, মূলতঃ বাস্তবতা চাহিদারই পরিণাম বিশেষ। কার্বে বলেছিলেন প্রকৃতির মধ্যেই সমস্ত সৌন্দর্য সঞ্চিত আছে, শিল্পীর কাজ তাঁকে আবিষ্কার করা এবং আবিষ্কার

করার পরে যথাযথভাবে তাকে রূপ দেওয়া। কিন্তু ম্যান্ট ও ম্যান্টপহী ইম্প্রেশানিষ্টরা সৌন্দর্য নিয়ে মাথা ঘামাতে চাননি। (পিসারে বা সিউরট শব্দটি একবারও ব্যবহার করেননি, সিগনাক দু'বার মাত্র ব্যবহার করেছিলেন) মাইকেল ইউজিন চেগুরল (১৮৩২) এবং ওগডেন নিকলাস রুডের (১৮৭২) বর্ণিত গবেষণার ও আবিষ্কারের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে, দেখার সময় আমরা যথার্থতঃ কি দেখি, তা ভালভাবে বুঝবার দিকে এবং যা দেখা হয় তাকে উপস্থাপিত করার আরো নিখুঁত কৌশল আবিষ্কার করার দিকে তাঁরা মনোনিবেশ করেছিলেন। তাঁরা দেখলেন যে আমরা একই বিষয়ের দিকে, একই গাছ একই পাহাড় বা একই ভূমিসের দিকে তাকিয়ে থাকতে পারি এবং যতবারই দেখি না কেন একই বস্তু বলে চিনতেও পারি ; কিন্তু আমাদের প্রতীতি কখনই একরূপ থাকে না, আলোকের ও আবহাওয়ার অবস্থার পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে দেখার মধ্যেও পার্থক্য ঘটে যায়। আমরা যা' দেখি তা' হচ্ছে বস্তুর কয়েকটি আলোকিত উপরিভাগ এবং দেখি আলোকেরই সাহায্যে। এই সংস্কার বশেই ইম্প্রেশানিষ্টরা কোন-কিছুর বাঁধাধরা রূপকে প্রকাশ না করে, বিষয়টি ইন্দ্রিয়ের সন্নিকর্ষে এসে যে প্রতীতিতে পরিণত হয়েছে অর্থাৎ আকৃতির বর্ণরঞ্জিত উপরিভাগের গতিশীল নির্দিষ্ট ধাঁচটি, এক কথায়—Sense impression-কে উপস্থাপিত করতে চেষ্টা করেছেন।

যে চিত্র স্বভাবে স্থিতিশীল তা'তে গতিশীল ও পরিবর্তনশীল রূপকে ধরবার এই চেষ্টা, চিত্রের সীমাবদ্ধতাকে ভেঙ্গে দেওয়ার এই সাধনা প্রশংসনীয় হলেও, অনেকেই একে Wrong ideal 'impossible ideal' বলে নিন্দা করেছেন এবং এই বুদ্ধিতেই করেছেন যে বস্তুস্বরূপকে প্রত্যক্ষ করা সম্ভব নয় এবং তা নয় এই কারণেই যে প্রত্যক্ষকালে মনের নিজস্ব বাসনা ও উদ্বেগ দৃষ্টিক্ষেত্রটিকে নিজের মতো করে শুছিয়ে নিয়ে থাকে। সে যাই হোক বাস্তবতার কেন্দ্রে পৌছতে গিয়ে ইম্প্রেশানিষ্টরা শুধু বস্তুর উপরিভাগের প্রতীতিতেই আবদ্ধ থাকলেন না পরিবর্তনশীল প্রকৃতিকে আরও কল্পতে গিয়ে—

শিল্পকে নৈব্যক্তিকতার দিকেই এগিয়ে নিয়ে গেলেন তথা বাস্তবতাবিরোধী আন্দোলনের ক্ষেত্র তৈরি করে দিলেন। শিল্প সম্বন্ধে আধুনিক ধারণাটি—অর্থাৎ শিল্প অভিজ্ঞতালব্ধ কোন বিষয়কে প্রকাশ করবে না, অপূর্ব এবং অবিস্মবস্তুকিঞ্চিৎ তৈরি কববে, বিষয়শূন্য বিমূর্ত রূপ কল্পনা করবে—ঐ আন্দোলনেরই ক্রমবিকাশ সাহিত্য ক্ষেত্রেও এই একই ইতিহাস দেখা যায়। সংজ্ঞান আসংজ্ঞান ও নিজ্ঞান স্তর নিয়ে মনের সমগ্রতা—মনের বাস্তব রূপ। এই সমগ্রতাকে সাহিত্যে ব্যক্ত বববার চেষ্টা। থেকেই স্বর, রিয়েলিজম, ডাডাইজম, এক্সপ্রেশ্যনিজম প্রভৃতি মতবাদের উদ্ভব হয়েছিল। কিন্তু মনের সংজ্ঞান-আসংজ্ঞান নিজ্ঞান স্তরের পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার রূপ দেখাতে গিয়ে সাহিত্যিক বা বাস্তবতা বিরোধী আন্দোলনেরই পুষ্ট করে তুললেন—উদ্ভূত সাহিত্যের সৃষ্টি এই আন্দোলনেরই এক বিকৃত পরিণাম।

তবে চিত্রে ও ভাস্কর্যে বিমূর্ত রূপের এবং সাহিত্যশিল্পে এ্যাবসার্ড রীতির প্রাধান্য যতই ঘটুক না কেন, বিষয়শূন্য সৃষ্টির সম্ভাব্যতা নিয়ে প্রশ্ন থেকেই গেছে। নিরালস্য হয়ে মন যে কাজ করতে পারে না একথা প্রায় প্রত্যেককেই স্বীকার করতে হ'য়েছে। এমনকি চিত্রকলা জগতের সবচেয়ে বিমূর্ত শিল্পের স্রষ্টা প্যাবলো পিকাসোও স্বীকার করেছেন—‘প্রথমে তোমাকে কোন কিছু অবলম্বন করেই আরম্ভ করতে হবে। তারপর তুমি একে একে বস্তুলক্ষণগুলি অপসারিত করতে পার। তখন কোন বিপদ নেই; কারণ বস্তুর ধারণাটি ততক্ষণে মনের মধ্যে গভীরভাবে মুদ্রিত হ'য়ে গেছে। ঐ বস্তুটিই প্রথমে শিল্পীর মধ্যে প্রেরণা এনেছে। তার ধারণাকে উদ্ভেজিত করেছে এবং তার আবেগ উদ্ভিক্ত করেছে। শেষ পর্যন্ত ধারণা এবং আবেগ তাঁর রূপকর্ষের মধ্যে বন্দি হয়ে পড়বে।’ পিকাসোর মন্তব্য প্রাধান্যযোগ্য। বস্তু ধারণা নিয়েই শিল্পী সৃষ্টি কর্মে প্রবৃত্ত হন, শেষ পর্যন্ত বস্তুটিকে মনোমত রূপের অন্তরালে নিচ্ছিন্ন করে দেওয়ার চেষ্টা করেন। প্রথমতঃ ভাবকে রূপের মধ্যে মিলিয়ে দেওয়া—অর্থাৎ দেওয়া শিল্পীর প্রধান উদ্দেশ্য বলে মনে করা যেতে পারেঃ

দ্বিতীয়তঃ বস্তুকে তার স্বাভাবিক রূপে উপস্থাপিত না করলেই প্রকৃত্তিকে অস্বীকার করা হয় কি? 'তা হয় না'—গির্নেট মড্রিয়ান বলেছেন—“নৈর্য্যক্তিক শিল্প বস্তুর স্বাভাবিক উপস্থাপনার বিপরীত হ'তে পারে, কিন্তু প্রকৃতি-বিরুদ্ধ নয়”। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, বস্তুকে আদল হিসাবে না নিলেও, বস্তু ধারণাকে আদল হিসাবে অস্বীকার করা হচ্ছে না এবং তা না করলে, স্বীকার করতেই হবে—আধুনিক নৈর্য্যক্তিক শিল্প, প্রকৃতির গভীরতর বাস্তবতার স্তরটিকে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করছে। এই যুক্তিতে নৈর্য্যক্তিক শিল্পকে বাস্তবতার গভীর মধ্যে টেনে আনতে অনেকেই চাইবেন না, বিশেষতঃ শিল্পীরা তো চাইবেনই না। কারণ বিমূর্ত রূপ বা প্যাটার্ন তৈরি করা যত সহজসাধ্য ব্যাপার, সত্যিকার রূপ নির্মাণ করা তত সহজসাধ্য ব্যাপার নয়। সে যাই হোক না কেন এ কথাটি কিন্তু অস্বীকার করার উপায় নেই যে, শিল্পের সঙ্গে বাস্তব-অভিজ্ঞতার সম্পর্ক অবিচ্ছেদ্য—এই ধারণাটি বহু আক্রমণের আঘাতেও মরছে না। অমূল্যবাদ আজ নতুন নামের গোষাক গরে আমাদের সামনে এসে দাঁড়িয়েছে। এই নামের মুখোদ খুলে দেখা যাবে—অমূল্যবাদের তাৎপর্য এবং এই সব মতবাদের তাৎপর্য প্রায় একই। একই বলছি এই কারণে যে অমূল্যবাদের মতো এরাও বৃত্তি ও বিষয়ের মধ্যে পার্থক্য—বিষয়কে প্রকাশ করা শিল্পের উদ্দেশ্য এবং বিষয়ের বৈশিষ্ট্য কতখানি প্রকাশের বা রূপের মধ্যে ব্যক্ত হয়েছে না হয়েছে তার হিসাব করে রূপের উৎকর্ষ-অগর্ষ বিচার করে থাকে। সন্দেহে বললে বলা যায়—অমূল্যবাদীর মতো এদের দৃষ্টিকোণও ‘Referential’।

আধুনিক পরিচ্ছদে—বাস্তবতাবাদ

আগেই উল্লেখ করেছি—শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে রূপকে সম্বন্ধিত্ব দেখায় এবং রূপকে বিষয়গত করে দেখায় দুই প্রবণতা সমান্তরালভাবে চলে আসছে। উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পক্ষে এসে দেখা যায়—রূপকে বা সৌন্দর্যকে বিষয়বস্তুর সৌন্দর্য্যকে তীব্র প্রতিবাদ জেগেছে। প্রকৃতির মধ্যেই সব সৌন্দর্য্য ধরাবাঁধা রূপ নিয়ে

বিবাক্ত করছে, শিল্পীর কাজ তাকে দেখা ও বখাষখভাবে ব্যক্ত করা—এই ধারণাকে তীক্ষ্ণ বাণে বিদ্ধ করা হয়েছে। ম্যাকনিল হুইসলার ‘দি জেন্টেল আর্ট অফ মেকিং এনিমি’ (১৮২০) গ্রন্থে অতি স্পষ্ট ও ডোরালো ভাষায় বোষণা করেছেন প্রকৃতি সৌন্দর্য তৈরি করার কাঁচামাল ছাড়া আর কিছুই যোগায় না। প্রকৃতিতে ছবির উপাদান সেই পরিমাণেই থাকে যে পরিমাণে পিয়ানোর পর্দাগুলিতে সংগীতের উপাদান থাকে……‘প্রকৃতি যেমনটি আছে তেমনভাবেই তাকে গ্রহণ কর’—কোন চিত্রশিল্পীকে একথা বলা আর পিয়ানোবাদককে পিয়ানোর উপরে বসতে বলা একই কথা। যাই হোক শিল্পীর কাজ নির্বাচন করা এবং নির্বাচিত উপাদান দিয়ে একটি সমগ্র ও সমন্বিত রূপ তৈরি করা এ কথা বহুপূর্বেই স্বীকৃত হয়েছে, এ নিয়ে তেমন কোন বিসংবাদ নেই ; আসল বিবাদ যার সঙ্গে আগেই তার সঙ্গে অল্পবল্প পরিচয় ঘটেছে—শিল্প কোন-কিছুই প্রকাশ না উপাদান বিস্তারের কৌশল মাত্র এই প্রশ্ন নিয়েই যত বাদবিসংবাদ। পরে এই প্রশ্ন নিয়ে বিস্তারিতভাবে আলোচনা করা হবে। এখন দেখা যাক, বাস্তবতা কি কি নতুন রূপ ধরে আমাদের সামনে এসেছে। হুইসলারের ‘শত্রু তৈরি করার ভদ্র কলা’ (১৮২০) প্রকাশের কাছাকাছি সময়েই ‘ফুভিষ্ট’ নামে পরিচিত বিশেষ এক সম্প্রদায় দেখা দিয়েছিল। এই সম্প্রদায়ের বক্তব্য হল—শিল্পী শুধু প্রকৃতিসত্ত্ব উপাদানগুলি নির্বাচিতই করেন না এবং তাদের সংযোগে সৌন্দর্য সৃষ্টির চেষ্টাই করেন না, তা করতে চেয়ে এমনভাবে প্রকৃতিকে ব্যাখ্যা করেন, যাতে শিল্পকর্মের ভিতর দিয়ে তিনি অপূরণের কাছে তাঁর ব্যক্তিগত ধ্যান ও আবেগ প্রকাশ করে থাকেন। মাতিসে (১৯০৮) বললেন—সব কিছুর উপরে আমি পেতে চাই—প্রকাশ (Expression) আমার ছবির শেষ ফল হল—প্রকাশ। প্রকৃতিকে—বখাষখভাবে অহুঙ্করণ করা সম্ভব নয়, কারণ আমি প্রকৃতিকে ব্যাখ্যা করতে ও আমার ছবির মূল ভাবের—Spirit-এর অহুঙ্কৃত করতে বাধ্য। এখানে লক্ষ্য করা দরকার—শিল্পী সব উপাদানকে মূলভাবের অধীন করে প্রকাশ করেন অর্থাৎ প্রকাশ বলতে শেষ পর্যন্ত মূলভাবেই প্রকাশ বুঝায়। এই মতবাদটি—

এক্সপ্রেশ্যনিষ্ট বা প্রকাশবাদী মতবাদ নামে পরিচিত। এই মতবাদ—অহুসারে, শিল্প হ'ল আত্মপ্রকাশেরই উপায় বিশেষ—অনুভূতি আবেগের ভাষা, অতীন্দ্রিয় উপলব্ধিকে ব্যক্ত করার উপায়।

এই মতবাদের তাৎপর্য উপলব্ধি করতে হলে ‘ব্যক্তিগত ধ্যান ও আবেগ’ অতীন্দ্রিয় উপলব্ধি প্রভৃতি শব্দের দিকে বিশেষ দৃষ্টি দিতে হবে। মতবাদটি যে দোমনা একটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে। এর এক চক্ষু নিবদ্ধ রয়েছে জগতের দিকে আর এক চক্ষু প্রসারিত রয়েছে অতীন্দ্রিয় অভিজাগতিক রহস্যের দিকে। ‘ব্যক্তিগত ধ্যান ও আবেগ’ কথাটিকে সহজ দৃষ্টিতে দেখলে মনে হবে মতবাদটি বিষয়কে উপেক্ষা করছে না, কিন্তু একটু তলিয়ে দেখলেই—বিশেষ করে ‘অতীন্দ্রিয় উপলব্ধি’ ‘রহস্যানুভূতি’ প্রভৃতির দিকে তাকালে, মতবাদটির ভাববাদী ও অধ্যাত্মবাদী বোঁক ধরা পড়ে যাবে। ব্যক্তিগত ধ্যান ও আবেগকে কি ভাবে ব্যাখ্যা করা হবে, স্লামাচল্য, তার উপরে সব কিছু নির্ভর করছে। ব্যক্তিগত ধ্যানকে অভিজ্ঞতাসাপেক্ষ বলে মনে করলে, মনের অভিজ্ঞতানিবপেক্ষ ধ্যান সামর্থ্য স্বীকার না করলে ধ্যানকে বাস্তবের ধ্যান বলেই, আবেগকে বাস্তবোপলব্ধিজনিত বলেই মনে করতে হবে। তখন প্রকাশবাদ বাস্তববাদেই রকমকমের হবে। কিন্তু মনের ধ্যানক্ষমতাকে আ-গ্রিয়রাই অর্থাৎ অভিজ্ঞতা নিরপেক্ষ বলে স্বীকার করলে, ধ্যানকে জাগতিক বিষয় নিরপেক্ষ বলে মনে করলে, প্রকাশবাদ ট্রান্সেনডেন্টালিজিমের নামাস্তর হবে।

অবশ্য এই মতের পাশাপাশি বিমূর্তবাদী চিন্তাকেই পাওয়া যায়। ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে মরিস ডেনিস একটি বিপ্লবাত্মক মন্তব্য করেছিলেন—অবশ্যই একথা মনে রাখতে হবে, একখানি ছবি কোন একটি যুদ্ধাশের বা বিব্রা নারীর অথবা কোন ঘটনার ছবি হওয়ার আগে, বস্তুতঃ বিশেষ ধরনে-বিস্তৃত বর্ণের একটি সমতল ক্ষেত্র। ‘কিউবিষ্ট’ নামক সম্প্রদায়ের এই আন্দোলন আর একটু এগিয়ে গিয়ে শিল্পের নতুন একটি ধারণায় পরিণত হ'ল। ধারণাটি এই যে—শিল্পীর কাজ প্রকৃতিকে অঙ্কন করা নয়, অথবা প্রাকৃতিক উপাদানকে সাজিয়ে তুলিয়ে

হৃদয়ের রূপের পরিকল্পনা কবা নয়, শিল্পীর আসল কাজ সম্পূর্ণ নতুন এমন কিছু তৈরী করা যা' অল্প কিছুই সঙ্গে সাদৃশ্য দ্বারা নয়, নিজ রূপ-সহিয়া দ্বারাই মনোযোগ ও সম্মান আকর্ষণ করবে। এই কথাই তাৎপর্য দাঁড়াচ্ছে এই যে শিল্পী যে রূপ সৃষ্টি কববেন তা বিষয় সাপেক্ষ নয়, তা' বিষয়নিবপেক্ষ রূপ, তা' অপূর্ব বস্তু বিশেষ এবং ঐ রূপের মূলা রূপের মাণকাঠি ছাড়া আব কিছু দিবে করা সম্ভব নয়। এ সম্পর্কে পবে, 'কনফিগারেশান' মতবাদ আলোচনার সময় বিশদ আলোচনা করা হবে এখানে এ সম্বন্ধে এই পর্যন্তই। তবে মূল বিষয় বাস্তবতাব প্রসঙ্গে ফিবে যাওয়ার আগে 'এক্সপ্রেশানিজিম' বা প্রকাশবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর পরিচয় দিতে যা' বলেছি তা শোনার পরে কারো কারো মনে এমন প্রশ্ন জাগতে পারে—কোচের মতটিও তো সাধারণভাবে 'এক্সপ্রেশানিজিম' নামে পরিচিত। Art is expression গুলেই আমাদের কোচের কথা মনে পড়ে এবং expression এবং প্রকাশকে আমরা সমার্থক বলে মনে কবে থাকি। এখানেই সতর্ক করে দেওয়া ভাল—কোচে যে অর্থে শিল্পকে 'এক্সপ্রেশান' বলেছেন, প্রকাশ বলতে ঠিক সে অর্থ বুঝা না। আমরা যাকে প্রকাশ বলি কোচের মতে 'তা' হচ্ছে Externalization—মনের মধ্যে প্রতিভাত রূপকে বাইরে বস্তুর আধাবে উপস্থাপিত কবা, বাহ্য আকৃতি দান কবা। কোচের মতবাদটিকে আমরা স্বজনশীল কল্পনাবাদের বা প্রতিভানবাদের আলোচনাকালে বিস্তৃতভাবে উপস্থাপিত করব; এখানে শুধু শিল্পকে প্রতিভান বললে, স্বজনশীল কল্পনার সৃষ্টি অর্থাৎ রূপকর্ম বিশেষ বস্তু বাস্তববাদী প্রবণতা অথবা বিপরীতমুখী প্রবণতা দেখানো হয়, সেই সম্বন্ধে সামান্য একটু ইঙ্গিত দিয়ে রাখতে চাই। কোচের প্রতিভানবাদের বক্তব্য সংক্ষেপে এই যে শিল্প অত্যন্ত জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়া—প্রাতিভানিক জ্ঞান অর্থাৎ যা রূপকল্প তৈরী করে বিশেষের জ্ঞান, এইদিকে নৈরায়িক জ্ঞান থেকে অল্পদিকে আর্থনৈতিক ও নৈতিক ক্রিয়া থেকে—বিবিধ কর্মাত্মিক ক্রিয়া থেকে এ পৃথক। আত্মার গহনে অবস্থিত প্রতীরাঙ্গি সংশ্লিষ্ট হয়ে মনের মধ্যে আকৃতি নিয়ে ফুটে উঠে। এ

এমন এক জ্ঞানের মুহূর্ত যাতে দেশকালপাত্রচেতনা, বাস্তব-অবাস্তব চেতনা কোন কিছুই থাকে না, থাকে শুধু একটি প্রতিভান বা ধ্যান। এই কারণেই শিল্পের সঙ্গে সত্য, উপযোগ ও নীতির কোন সম্পর্ক নেই। শিল্প কল্পনা-কল্পিত একটি রূপ যা' সর্বতোভাবে অপূর্ব ও অসদৃশ। শিল্পীর কাজ কোন নির্দিষ্ট বাহ্য বস্তুকে উপস্থাপিত করা বা ধারণাকে রূপায়িত করা নয় এবং তা' নয় বলেই কোন বাহ্য বস্তু সাদৃশ্যকে রূপকল্পটির ভালমন্দ বিচারের মানদণ্ড করা সম্ভব নয়। একমাত্র কল্পনার পরাদর্শের মানদণ্ডেই প্রতিভানের বিচার সম্ভব। দেখা যাচ্ছে ক্রোচের প্রতিভানবাদ বা প্রকাশবাদ আলোচ্য বাস্তববাদের বিপরীত প্রবণতা, কারণ বাস্তব কোন কিছুকে উপস্থাপিত করার দায়িত্ব থেকে শিল্পীকে এ মুক্তি দিয়েছে। যদিও একটু তজ্জিয়ে দেখলেই দেখা যাবে যে ক্রোচে একথা স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন যে *Without matter spiritual activity would not forsake its abstractness to become concrete and real activity this or that spiritual content this or that definite intuition* "অর্থাৎ বিষয় না থাকলে চেতনা নৈর্বস্তিক অবস্থা থেকে মুক্ত হতে নির্দিষ্ট ও বাস্তব আত্মিক ক্রিয়া, বিশেষ বিশেষ বিষয়ের চেতনা— নির্দিষ্ট প্রতিভান হতে পাবে না"। তবু একথা না মেনে উপায় নেই যে প্রতিভানবাদে বস্তুর মর্যাদা একেবারেই স্বীকার করা হয়নি, বাস্তবকে প্রতীতির স্তরে সীমাবদ্ধ করে রেখে অসং পদার্থে পরিণত করে দেওয়া হয়েছে। মার্টিন বোমবার্টের প্রকাশবাদ এবং ক্রোচের প্রকাশবাদের মধ্যে আপাত সাদৃশ্য কিছু কিছু থাকলেও দুটি মতবাদ এক নয়; সে যাই হোক, বিংশ শতাব্দীর প্রথম ও দ্বিতীয় দশকের প্রতিভানবাদী প্রবণতা যত প্রবলই হোক, বাস্তববাদী প্রবণতাকে কোণঠাসা করতে পারেনি। তৃতীয় দশকের সি. কে. ওগডেন এবং আই. এ. রিচার্ডসের রচনার এবং পরবর্তীকালে হুলান কে ল্যাংকাস্ট, মি: টমাস ক্লার্ক পোল্লোক, মি: জন হশপার্স, থেরোডোর লেয়ার গ্রীন প্রমুখ মনীষীদের রচনায় শিল্পতত্ত্বে বাস্তববাদী সংস্কার প্রাধান্য লাভ করেছিল এবং

সংকেতবাদ (Art as symbol) এবং শৈল্পিক সত্য (Artistic truth) মতবাদের রূপ ধরে বাস্তববাদ প্রতিষ্ঠা লাভের চেষ্টা করেছিল। প্রথমতঃ সংকেতবাদের বক্তব্য সংক্ষেপে উপস্থাপিত করা যাক। সংকেতবাদীদের কাছে শিল্প হল ভাববিনিময়ের উদ্দেশ্যে ব্যবহৃত সংকেত বিশেষ। সেমাস্টিকসের পরিভাষায়, যখন কোন একটি বস্তু অল্প কোন বস্তু বুঝাতে ব্যবহৃত হয়, তখন ঐ বস্তুটিকে বলা হয় চিহ্ন (সাইন) এবং যে বস্তুটিকে বুঝাতে ব্যবহৃত হয় তাকে বলা হয় চিহ্নের অর্থ (রেকারেন্ট) 'চিহ্ন' এবং 'সংকেত' দুটি ভিন্ন পর্যায়ে বিষয়। চিহ্ন থেকে সংকেতের পার্থক্য এখানেই যে সংকেত ব্যাখ্যা করতে ধারণা অপেক্ষিত, কোন রেকারেন্ট দেখার সঙ্গে সঙ্গে যে সহজ প্রতিক্রিয়া প্রত্যাশিত সংকেত প্রত্যক্ষভাবে সেই প্রতিক্রিয়া জাগায় না, জাগায় একটি ধারণাকে বা সংকেতের 'রেকারেন্ট'—হুসান কে ল্যান্ডারের ভাষায় বললে—
 Symbols are not proxy for their objects, but are vehicles for the conception of the objects। অর্থাৎ সংকেতগুলি বস্তুরাজির পরিবর্তন নয়, বস্তু ধারণার বাহন। সংকেত ব্যবহারেই মানববুদ্ধির প্রারম্ভ। সংকেতকে এরা তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—এক প্রথাবদ্ধ (কনভেনশনাল) দুই অর্থপ্রথাবদ্ধ (সেমি-কনভেনশনাল) এবং তিন—প্রাকৃতিক (নেচারাল) এই তিন প্রকার সংকেত ব্যবহার করে মানুষ আপন অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ করে থাকে। ১৯২৩ খ্রীষ্টাব্দে মিঃ সি. কে. ওগডেন এবং মিঃ আই. এ. রিচার্ডস 'Meaning of Meaning' নামে যে গ্রন্থখানি লিখেছিলেন, সাহিত্য সমালোচনা দর্শনের উপরে তার প্রভাব অপরিণীয় বলে, অতি সংক্ষেপে আমি তাঁদের বক্তব্যের সারাংশ এখানে উপস্থাপিত করতে চাই। তাঁদের আসল বক্তব্য এই ভাষা ব্যবহারের দুই রীতি। একটি হল—রেকারেন্টশিয়াল অর্থাৎ অর্থস্থচক, অন্যটি—'ইমোটভ' অর্থাৎ আবেগোদ্দীপক। যখন ভাষা দিয়ে বিবৃতি দেওয়া হয় বা এমন কোন সংবাদ দেওয়া হয় যাকে প্রমাণিত বা অপ্রমাণিত করা চলে, তখন বুঝতে হবে ভাষার অর্থস্থচক বা রেকারেন্টশিয়াল ব্যবহার হচ্ছে,

আর যখন ভাষা দিয়ে অপরের মনে আবেগ জাগানর চেষ্টা করা হয় তখন অপরের আচরণকে প্রভাবিত করার চেষ্টা করা হয় তখন ভাষার 'ইমোটভ' ব্যবহার। আই. এ. রিচার্ডসের তাঁর বিখ্যাত "Principles of literary criticism" গ্রন্থে এই বিভাগেব ভিত্তির উপরে সাহিত্যশিল্পতত্ত্বের ও সাহিত্য সমালোচনার বহু সম্মানিত বিধিবিধান রচনা করেছেন এবং মূল্যের মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা (Psychological theory of value) প্রতিষ্ঠিত করে, সাহিত্যকে আবেগজনক ভাষা, আমাদের পরিভাষায় 'রসাত্মক বাক্য' বলে প্রতিপাদন করতে চেষ্টা করেছেন। আই. এ. রিচার্ডসের অগ্রসরণে, ১৯৪২ খ্রীষ্টাব্দে লেখা 'সাহিত্যের প্রকৃতি' (The nature of literature) নামক গ্রন্থে, টমাস র্লার্ক পোলোক মহাশয় সংকেতবাদী দৃষ্টিভঙ্গীকেই এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার চেষ্টা করেছিলেন। তিনি রিচার্ডসের এবং ওগডেনের শ্রেণী বিভাগ আংশিকভাবে স্বীকার করে নিয়েছিলেন এবং ভাষা ব্যবহারকে—'রেফারেনশিয়াল' এবং 'ইমোটভ' এই দুই ভাগে ভাগ করেছিলেন। রেফারেনশিয়াল ব্যবহারে মানুষ তথ্যগত ও তত্ত্বগত অভিজ্ঞতাকে অপরের কাছে প্রকাশ করে এবং করে শুধু অর্থের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করার জন্তেই। আর 'ইমোটভ' ব্যবহারে মানুষ তার বিশেষ একটি অভিজ্ঞতাকে মানসিক ঘটনারূপেই উদ্ভিজ্জ করতে চেষ্টা করে। অভিজ্ঞতাকে জানানো এবং অভিজ্ঞতাকে জাগানো, বলা বাহুল্য, দুটি ভিন্ন ব্যাপার। প্রথমটিতে অভিজ্ঞতা সংবাদ হিসাবে পরিবেশিত হয়। দ্বিতীয়টিতে অভিজ্ঞতা স্বরূপতঃ ব্যক্ত হয় দ্বিতীয়টিতে—হার্বার্ট রিড মহাশয়ের ভাষায় বলা যেতে পারে "The function of form is symbolical, the form is a perceptible symbol for a particular state of mind" (১৫৬ পৃষ্ঠা—দি টু ডয়েস অফ কিলিং)। এই মতবাদ সযত্নে মনস্তত্ত্ব করতে গিয়ে হারোল্ড ওসবোর্গ লিখেছেন "In the context of a general theory of semantics it does then seem moderately sensible to say that.

both literary art and representational visual art are mimetic, both communicate experienced situations real or imaginal by means of conventional symbols and visual art mainly by natural symbols. Nor does it seem so completely nonsensical as before to say that literature imitates that which it describes" (৭৩ পৃ: এম্বে: এ্যাণ্ড ক্রিটি...) এই উক্তিটির সারাংশ এই যে সাহিত্য শিল্পই হোক আর উপস্থাপনাত্মক দৃষ্টিগ্রাহ্য শিল্পই হোক সব শিল্পই দৃষ্টি ও শ্রুতি-গৃহীত প্রতীতিক অপর দশভনের কাছে প্রচার করে। সাহিত্য প্রচার করে প্রথাসম্মত সংকেতের সাহায্যে। এই দিক থেকে দেখলে সাহিত্যশিল্প ও দৃষ্টিগ্রাহ্য উপস্থাপনাত্মক শিল্প অমুকরণধর্মী। সংকেতবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর তাৎপর্য বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে—এই দৃষ্টিভঙ্গীর কাছে—সাহিত্য-শিল্পের বিষয়বস্তু হচ্ছে—‘আবেগ’ বা particular state of the mind ও উপলব্ধি (experience) এবং সংকেত হচ্ছে ঐ ভাবাবেগ প্রকাশের উপায় বা বাহন (Instrument)। এই আবেগ ও উপলব্ধি বিষয় যেহেতু বাস্তব সত্তারই বিশেষ বিশেষ অবস্থা বা রূপ, যেহেতু প্রত্যেক মানুষেরই মনে ভাববস্তুের ধারণা ও বিষয় রূপের ধারণা বর্তমান, সংকেতবাদ সংকেত বা রূপকে যেমন নিরপেক্ষ বলে মনে করে না, তেমনি ঐ সব ধারণা বা উপলব্ধিকেই সংকেতের মূল্য বিচারের মানদণ্ড হিসাবে স্বীকার করে। এখানেই বলে রাখা ভাল প্রকাশবাদ ও সংকেতবাদের সঙ্গে শিল্প ভাবাবেগের প্রকাশ বা সঞ্চারণ এই মতবাদটির বেশ ঐক্য রয়েছে এবং উভয়েই উজ্জ্বল ভাবাবেগের মাত্রা হিসাব করে শিল্পের সার্থকতার মাত্রা নিরূপণ করে থাকে। অবশ্য মি: পোল্লোক আইএ রিচার্ডসের ‘ইমোটিভ’ শব্দটির আরগার ‘ইভোকেটিভ’ শব্দটি প্রয়োগ করার, শিল্পের উদ্দেশ্যের গভী আবেগের সংকীর্ণ ক্ষেত্র থেকে অভিজ্ঞতার ব্যাপকতর পরিধিতে সম্প্রসারিত হয়েছে—এক আবেগবাদের পরিবর্তে অভিজ্ঞতাবাদের উপরে—শিল্প হল heightened experience’ এই সংজ্ঞার উপরে ঝাঁক দেওয়া হয়েছে। তাঁর কলে,

শিল্পমালোচনা আই. এ. রিচার্ডসের “Psychological theory of Value”র প্রভাব থেকে অনেকটা মুক্ত হয়ে—সমাজনীতি—নীতি ও ধর্মনীতি মূখ্যপেক্ষী হয়ে পড়েছে। মিঃ পোল্লোক লিখেছেন—শিল্পমালোচক “Will judge the value of an experience evoked by literature in the ways he judges the values of other experiences. He will, that is, judge the value of a work of literature in the last analysis in relation to (i) his own immediate personal needs for experience and (ii) the general socio-ethical system which he really as distinct from verbally, accepts and on the basis of which he makes the actual choices, which determine, so far choices can, the quality of his life. In other words a critic will normally consider ‘good’ a book which give him an experience answering the needs of his being at the moment or which would be judged good by the socio-ethical—religious standard by which he really lives”। বলাবাহুল্য মিঃ পোল্লোক শিল্পকে আবেগ সত্তার প্রকাশ হিসাবে না দেখে, উপলব্ধির প্রকাশ হিসাবে গণ্য করছেন এবং উপলব্ধির ভালমন্দ বিচার করতে রূপবহিত মান—সমাজনীতি, নীতি ও ধর্মনীতির আদর্শকে ব্যবহার করছেন। আমি মনে করি এ সম্বন্ধে কথা বাড়িয়ে লাভ নেই। আপনারা নিশ্চয়ই বুঝতে পারছেন—যে সব মতবাদ নিয়ে আলোচনা করা হল তারা আসলে ‘রেকারেনসিয়ালিষ্ট’ অর্থাৎ বিষয়মাপেক্ষ রূপে বিশ্বাসী।

এবার তাঁদের বক্তব্য উপস্থাপিত করা যাক যারা শিল্পকে সত্যেরই সাকার অবতার ব’লে—art কে ‘truth’ ব’লে মনে করে থাকেন। এদের বক্তব্য সংক্ষেপে এই যে শিল্পের বাইরের রূপ যাই হোক, শিল্প, বিশেষ করে সাহিত্য, জীবনের গভীরতর সত্যকে তথা বাস্তবতাকেই ব্যক্ত করে থাকে। এক. এল লুকাস মহাশয় তাঁর ট্রাজেডি নামক গ্রন্থে এ বিষয়ে যে বক্তব্য করেছেন তাকে সামনে রেখে আমরা আলোচনার অগ্রসর হতে পারি। তিনি লিখেছেন “অস্তিত্ব

শিল্প হৃদয়ের হতে পারে কিন্তু ট্রাজেডি বলতে আমরা এমন কিছু বুঝি যা মূলতঃ জীবন-সত্য (true to life)। সমগ্র সত্য নাও হতে পারে, কিন্তু সত্য তাকে হতেই হবে।” এই সত্য নিশ্চয়ই দর্শন বিজ্ঞানের সত্যের মত তব্ধসর্বস্ব নয়, তবে কী এই সত্যের স্বরূপ তা নিয়ে কথাকথাস্থর অনেক হয়েছে, অনেক জল ঘোলা হয়েছে। পণ্ডিতদের মতে এই সত্যের দু’টি ব্যাখ্যা সম্ভব :—একটি এই যে, উপস্থাপনা ধর্মী শিল্প প্রাকৃতিক অথবা প্রথাসম্মত সংকেতের দ্বারা গঠিত বলে এবং এক মানুষের অভিজ্ঞতাকে অন্ত মানুষের কাছে প্রকাশ কবে বলে অবশ্যই, বাস্তব ও সম্ভাব্য অভিজ্ঞতার সঙ্গে বৈশীকম ঘনিষ্ঠ যে উপলব্ধি তাকেই প্রকাশ করে থাকে। দ্বিতীয় অর্থটি অনেক পরিমাণে আধ্যাত্মিক রহস্যে আবৃত। কেউ কেউ মনে করেন—যে শিল্পের কাজ সংকেতের সাহায্যে কোন অভিজ্ঞতাকে প্রচার করা নয়, শিল্পের কাজ এমন আবেগ উদ্ভিক্ত করা যার মূলে পরম সত্যের উপলব্ধি ওতপ্রোতভাবে কারণরূপে যুক্ত থাকে এবং ঐ সত্যকে জ্ঞান বৃদ্ধি দিয়ে উপলব্ধি করা সম্ভব নয়। এই ব্যাখ্যা শৈল্পিক সত্যের আধ্যাত্মিকতা নির্ভর ব্যাখ্যা এবং এই ব্যাখ্যা ব্যাখ্যার নামে খানিকটা রহস্য সৃষ্টি করা ছাড়া আর কিছুই নয়।

সুতরাং এই অর্থকে উপেক্ষা করে, প্রথম অর্থ সম্বন্ধে দু’একটা কথা বলা যাক। প্রথমতঃ এ কথা সকলেই মানেন ও জানেন যে সত্য বলতে ঘটনাগত সত্য বা ঐতিহাসিক সত্য অথবা বৈজ্ঞানিক বা অভিজ্ঞাগতিক সত্যের ধারণা বা দার্শনিক সত্য বুঝাচ্ছে না; কারণ সাহিত্যের ভাল মন্দ হওয়ার পক্ষে এগুলি অপরিহার্য নয়, সাহিত্য, ইতিহাস বিজ্ঞান বা পরাবিশ্বের বিকল্প কোন বিজ্ঞান নয়। এ কথা স্বীকার করে নিয়েও অনেক তত্ত্ববিদ ও সমালোচক এমন ধারণা পোষণ করে আসছেন যে সাহিত্য ঘটনার যথার্থ বর্ণনা হিসাবে সত্য নয় বটে, কিন্তু সাহিত্যিককে ঐচ্ছিক্য রক্ষা করতেই হবে, যা ঘটছে তার বর্ণনা সাহিত্যিক না করতে পারেন, কিন্তু যা ঘটলেও ঘটতে পারতো, এরিষ্টটলের ভাষায় What might have happened—বটনাকে এমনটি হওয়া চাইই

চাই। অনেকে একথা স্বীকার করতে চান না, তাঁরা বলেন, আমরা যখন কোন সাহিত্য পড়ি তখন আমরা সম্ভব অসম্ভবের উচিত-অনুচিতের ধারণা দূরে সরিয়ে রাখি এবং লেখক যাকে উচিত বলে মনে করাতে চান, তাকেই উচিত বলে মনে করি—ইচ্ছা করে অবিবাসকে স্থাপিত রাখি (Voluntary suspension of disbelief) এবং তা করি বলেই শিল্পের রস আনন্দন করতে পারি। সুতরাং The only criterion of plausibility which you can apply is the criterion of internal consistency—আন্তঃসঙ্গিক সঙ্গতির ঐচ্ছিত্য ছাড়া আর কোন ঐচ্ছিত্যই প্রযোজ্য হতে পারে না।

এ সম্পর্কে আর কোন কথা বলার আগে—সত্য সম্বন্ধে যে দুটি ধারণা আছে, সে সম্বন্ধে দু'একটি কথা আপনাদের সামনে রাখতে চাই। প্রথমতঃ তাকেই আমরা সত্য বলে থাকি যা'র সঙ্গে বাস্তব সত্তার বা ঘটনার মিল আছে "Conformity with the actual" আছে। একে বলে Correspondence theory of truth বিতীর্ণতঃ তাকেও আমরা সত্য বলি যখন ধারণাটির মধ্যে আন্তঃসঙ্গিক সঙ্গতি থাকে—Internal consistency থাকে। একে বলে Coherence theory of truth। সাহিত্যশিল্পের সত্য এই বিতীর্ণ শ্রেণীর সত্য—তা' না হ'লে "ইতিহাসের চেয়ে বড় উপজ্ঞান আব কিছুই—হ'তে পারতো না, সংবাদচিত্রেই সর্বোৎকৃষ্ট চলচ্চিত্র হত, বিজ্ঞানের বই অথবা তদন্তের খেতপত্রগুলি প্রার্থীর সেবা সাহিত্য হয়ে উঠতো।" মোট কথা শিল্পের বা সাহিত্যের সত্য যে Correspondence-এর মধ্যে নিহিত নেই, আন্তঃসঙ্গিক সঙ্গতির মধ্যেই নিহিত এ কথা প্রায় সকলেরই কথা। এই সংস্কার নিয়েই কি ই, এন্স, কোরস্টার, তাঁর 'এ্যাসপেক্টস অফ দি নরতল' গ্রন্থে ক্লিভিঙের 'এমেলিকা' এবং জেন অস্টেনের এস্মা চরিত্রের বাস্তবতা সম্বন্ধে সম্ভব্য করতে গিয়ে লিখেছেন—They are real not because they are like ourselves .. but because they are convincing অর্থাৎ তারা এ জন্ত বাস্তব নয় যে তারা আমাদেরই মতো বাস্তব, এই জন্ত বাস্তব যে তাদের আমরা বাস্তব বলে

অঙ্গীকার না করে পারিনে। এই প্রসঙ্গে রবীন্দ্রনাথের কথা অনেকেরই মনে পড়বে—‘তিনি বলছেন যে ধানের ক্ষেতে বেগুন খুঁজতে গেলে চলবে কেন? সাহিত্যের ক্ষেত্রে আমরা যে বস্তু চাই, সেই বস্তুর অস্তিত্বের পরিমাণ হিসাব করে আমরা তার বাস্তবতা-অবাস্তবতা নির্ধারণ করব। সাহিত্যের কাছে যেহেতু আমরা চাই রসবস্তু, রসের মাত্রা দিয়েই সাহিত্যের বাস্তবতা বিচার করতে হবে। রসের বাস্তবতাই সাহিত্যের বাস্তবতা। সাহিত্য বস্তুসত্যকে প্রকাশ করে না, দ্বাক্ষর করে রস-সত্যকে। কিন্তু যতই আভ্যন্তরিক সঙ্গীতিকে বা অনস্বীকার্য রূপকে বা রসসত্যকে আমরা সাহিত্যিক সত্য ব’লে ঘোষণা করিনে কেন, জীবন সত্যের মানব প্রকৃতিগত সত্যের দাবীটি একেবারে নশ্তাং হয়ে যায়নি। এদের সঙ্গে যুক্তি দিতে বলা হ’য়েছে—সাহিত্যকে সত্য হতে গেলে প্রকৃতির সঙ্গে যথাযথভাবে মিলতেই হবে এমন কোন কথা নেই বটে, কিন্তু এ কথা মিথ্যা নয় যে, কল্পনা-উৎকল্পনার শত পক্ষবিস্তার সত্ত্বেও শত আপাত অসাদৃশ্য সত্ত্বেও সাহিত্যের অন্তরতম প্রদেশে সত্যের কোন-না-কোন একটা দিক—বিরাজ করছে। সাহিত্য ডাঃ জনসনের ভাষায় ব’লেতে গেলে “General and transcendental truths”—কে নির্দ্বারিত্ব করে। সাহিত্য যে সত্যের প্রকাশ—অবশ্য সাকার যুক্তিতে প্রকাশ—এ কথা বহু আগেই, প্লেটো-এরিস্টটলের বিশেষতঃ এরিস্টটলের লেখায় পাওয়া গেছে। Poetry যেহেতু *imitates the universal through particular—poetry is more philosophical than history* এ কথা ব’লে এরিস্টটল সাহিত্য-শিল্পের দার্শনিক প্রকৃতির দিকে অনেক আগেই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। নাট্য-সাহিত্য যে তৎসদৃশ্যের নয় সত্ত্বজাতীয়ের উপস্থাপনা এবং তত্ত্বজাতীয়ের উপস্থাপনা বলে বস্তু বৈশিষ্ট্যের বা স্ফুটিবৈশিষ্ট্যের উপস্থাপনা বিশেষের সম্ভাব্য বা আদর্শ রূপের উপস্থাপনা তথা প্রকৃতিরই উপস্থাপনা এবং প্রকৃতির উপস্থাপনা ব’লে পরোক্ষভাবে জৈবিক শ্রাণসিক ও সামাজিক সত্যের উপস্থাপনা—এ কথাটি এরিস্টটলের এবং আমাদের অস্তিত্ববস্তুত্বের ধারণা থেকে নিকশিত করে নেওয়া খুবই সহজসাধ্য কাজ।

শিল্পের উদ্দেশ্য 'টাইপ' সৃষ্টি করা বা *Art is characteristic* এ কথা বলা যত অর্বাচীনতার নিদর্শনই হোক না কেন, শিল্প সমালোচনায় এ সংস্কার ময়ে ও মরছে না। শিল্পের সঙ্গে বিশেষতঃ সাহিত্যের সঙ্গে আমাদের জৈবিক প্রকৃতির মানস প্রকৃতি এবং সমগ্র প্রকৃতির নিগূঢ় যোগ থাকে, বাস্তবের কোন-না-কোন দিকের বা সত্যের সম্বন্ধ থাকে ব'লেই আমরা আপাত অবাস্তব সৃষ্টির মধ্যেও প্রকৃতির চাহিদা মেটাতে পেরে আনন্দিত হই—কোন সাহিত্য প্রধানতঃ জৈবিক প্রকৃতিকে, কোন সাহিত্য প্রধানতঃ মানস-সত্যকে, কোন সাহিত্য প্রধানতঃ সমাজনৈতিক সত্যকে প্রকাশ করে শেষ পর্যন্ত বাস্তবকেই ব্যক্ত করে—এ ধারণা পক্ষে প্রবল সমর্থন রয়েছে। সাহিত্যে কোন না-কোন ভাবে সত্যই প্রকাশিত হয়—এ ধারণা পুরাতন ও বহুপোষিত। কবি ওয়ার্ডসওয়ার্থ তাঁর "লিরিক্যাল ব্যালাড্‌স্‌"র ভূমিকায় অকপটেই স্বীকার করেছেন—কাব্যের উদ্দেশ্য—*Truth not individual and local, but general and operative* উদ্ধৃতি বাড়িয়ে লাভ নেই। এ সম্বন্ধে হ্যারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয় যে মন্তব্য করেছেন তা' উদ্ধৃত করলেই অবস্থাটি বুঝতে পারা যাবে। "But to whatever view they incline in theory the majority of critics continue in practice to praise certain works of literature because they seem profoundly true to human heart or a wise understanding of man's life and destiny and it seems likely that whatever the theorist may say, they will continue to do so" (২৭ পৃষ্ঠায়)। আমরা দেখতে পাই কলাকৈবল্যবাদের অস্তিত্ব প্রবর্তক উইলিয়াম পেটার পর্যন্ত সাহিত্য বিচারে হৃদয়কম মানসও স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছিলেন। শৈল্পিক মূল্যের বিচার মুখ্যতঃ রূপের বিচার এ কথা ঘোষণা করে তাকে বলতে হয়েছে—*The distinction between great art and good art depends immediately as regards literature at all events, not on its forms but on the matter*" উক্তিটির তাৎপর্য এই যে শিল্পের মহত্ব একটি স্বতন্ত্র গুণ এবং তা'

রূপনির্ভর নয়, বিষয়গোচর-নির্ভর। “It is in the quality of the matter it informs or controls, its compass, its variety its alliance to great ends or the depth of the note of revolt or the largeness of the hope in it that the greatness of the literary art depends, as the divine comedy *Paradise Lost*, *Les Miserables*, *The English Bible* are great art.”

অর্থাৎ বিষয়বস্তুর গুণের মধ্যে, তার ব্যাপ্তির মধ্যে, বৈচিত্র্যের মধ্যে, মহান উদ্দেশ্যের সঙ্গে সংযোগের মধ্যে, বিদ্রোহের স্বরের গভীরতার মধ্যে, উদ্দীপিত আশার উদারতার মধ্যে, সাহিত্যের মহত্ব নিহিত থাকে। সংক্ষেপে বলা যেতে পারে—‘সত্যকে’ বাদ দিয়ে মহান সাহিত্য সৃষ্টি করা চলে না, এ বিষয়ে অনেকেই একমত এবং একমত বলেই সাহিত্য বিচারে—সৌন্দর্যমূল্য এবং মহত্ব-মূল্য এই দু’টি মূল্যমান প্রয়োগের পক্ষপাতী। কিন্তু যখনই আমরা রূপকে নিঃসঙ্গ রূপে না দেখে বিষয়েরই অভিব্যক্তি রূপে দেখি, তখনই সৌন্দর্যের বা রূপ-মূল্যের নিরপেক্ষতা অস্বীকার করতে বাধ্য হই এবং এই স্বীকৃতিতেই ফিরে আসি যে রূপ বিষয়কে ব্যক্ত করেই সার্থক হয়—বিষয় যত রূপের মধ্যে অঙ্গলাভ করে তত রূপের উৎকর্ষ, যত বিষয়ের অভিব্যক্তি বাধা পায় তত রূপের অপকর্ষ।

এইবার, ‘Realistic theory of art’—গ্রহণের পথে সব চেয়ে বড় বাধা যেগুলি সেগুলির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে আমি আজকের ভাষণ শেষ করব। সংগীত, স্থাপত্য এবং অলংকৃত বিমূর্ত চিত্র ও ভাস্কর্য্য—যেগুলি নিজেদের ছাড়া আর কোন কিছুকেই উপস্থাপিত করে না অথচ যেগুলি শিল্প নামেই পরিচিত, বাস্তববাহী দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণের পথে বড় অন্তরায়। আবার যেগুলি কোন কিছুকে উপস্থাপিত বা বর্ণনা করছে, অথচ শিল্পের মর্যাদা পাচ্ছে না যেমন বিজ্ঞাপনী ছবি, খেতপত্র প্রভৃতি, সেগুলিও বাধা। প্রথম ক্ষেত্রে বাস্তবতা অব্যাপ্ত, দ্বিতীয় ক্ষেত্রে অভিব্যাপ্ত। আমরা জানি শিল্পতত্ত্বে অহরুপ্তিবাদ প্রধানতঃ চিত্র ও ভাস্কর্য্যকে লক্ষ্য করেছে দেখা দিয়েছিল এবং সাহিত্যকেও জীবনের অহরুপ্তি মনে করতে খুব বাধা বাধাতে হয়নি, কিন্তু স্থাপত্য ও সংগীতকে অহরুপ্তি ব’লে প্রমাণ করা

বেশ একটু কষ্টসাধ্য নয় কি? প্রথমতঃ সংগীতের কথাই ধরা যাক। যে শব্দ থেকে সংগীত তৈরি হয় তাদের প্রাকৃতিক ধ্বনি বলা যায় না, তারা তৈরি করে-নেওয়া ধ্বনি। অবশ্য প্রাকৃতিক ধ্বনি সংগীতে কিছু কিছু মেশানো না হয় এমন নয় কিন্তু সংগীত সমালোচকরা এ সব ধ্বানিক মিশ্রণকে দোষাবহ বলে মনে করেন। তারপর প্রশ্ন—স্বরগুলি বিচ্ছিন্ন হয়ে যে রাগ-রাগিনী গড়ে উঠে, প্রকৃতিতে তাব সদৃশ সমাবেশ কোথায়? এর উত্তরে অহুকরণবাদীরা ও সংকেতবাদীরা নিশ্চয়ই বলবেন—বলে থাকেনও—Music is a natural language of emotions, representing by natural symbols of sound that affective element in human experience which is ineffable by the conventional symbolism of spoken language (১০৩ পৃঃ এঃ এ্যাঃ ক্রিঃ) সংগীত আবেগের অহুকরণ এ মত প্লেটো-এরিস্টটলের সময় থেকে চলে আসছে এবং এই মতের বক্তব্য এটী যে সংগীত কোন বস্তু-সত্তাকে অর্থাৎ প্রাকৃতিক ধ্বনি-তরঙ্গকে বা ধ্বনিগবম্পরাকে বস্তুতঃ অহুকরণ করে না, সংগীত ধ্বনি সংকেতে ভাবাবেশ-সত্তাকে আত্মা বা পরোক্ষভাবে ব্যক্ত করে থাকে। আমরা পরে দেখতে পাব—কল্পনাবাদীরা এই মতকে তীব্রভাবে আক্রমণ করেছে এবং সংগীতকে আবেগনিরপেক্ষ সমন্বিত ধ্বনি-ক্ষেত্রবিশেষে পরিণত করতে চেষ্টা করেছে। অহুকরণবাদের প্রবলতম প্রতিবাদ যদি কিছু থাকে সে হচ্ছে স্থাপত্য। স্থাপত্যে অহুকৃতির মূল ধর্মটিই অহুগমিত অর্থাৎ অহুকৃতি ও অহুকার্যের মধ্যে উপাদানগত কোন পার্থক্য নেই। অহুকার্য বিষয়ের উপাদানই অহুকরণের মাধ্যম। কোন একটি মন্দির বা প্রাসাদ কোন মন্দিরের বা প্রাসাদের অহুকরণ নয়, তারা প্রাকৃত পদার্থই। এই কারণে অনেকে স্থাপত্যকে চাক্কলার কৌলিঙ্গ দিতে চাননি।

অবশ্য গোঁড়া বাস্তববাদীরা বলতে পারেন—স্থপতি তৎসদৃশ কোন প্রাসাদকে বা মন্দিরকে অহুকরণ করেন না বটে কিন্তু তৎসদৃশ কোন কিছুকে অহুকরণ না করে পারেন না। মন্দির নির্মাণে বা প্রাসাদ নির্মাণে বস্তু অলংকারই তিনি

প্রয়োগ করুন, যত আকৃতিক সুবমা সৃষ্টিরই চেষ্টা করুন, মন্দির জাতীয় বা প্রাসাদ জাতীয় কোন একটি গৃহায়তন তাঁকে নির্মাণ করতেই হবে, যা না করলে কেউই তাঁকে স্থপতি বলবে না। স্থপতি প্রাকৃতিক বস্তু অমুকরণ করেন না, ঠিক, কিন্তু মাতৃষের তৈরী বস্তুর আদর্শে প্রাকৃতিকবস্তুর বস্তু নির্মাণ করেন এ কথা তো মানতেই হবে। অবশ্য শিল্পকে যারা আকারগত সমমাত্রিকতায় বা সামঞ্জস্যের এক কথায় সৌন্দর্যের প্রতিমায় পরিণত করতে চাইবেন, তারা কিছুতেই অমুকরণবাদীদের বিষয়সাপেক্ষতা মানবেন না।

পরবর্তী বক্তৃতায় তাঁদের কথাই বলা হবে।

শিল্পতত্ত্বে আবেগবাদী ও আনন্দবাদী দৃষ্টিভঙ্গী

শিল্পের সঙ্গে আবেগের ও আনন্দের নিগূঢ় সম্পর্ক রয়েছে—এই ধারণাটি শিল্পতত্ত্বচিন্তার উন্মেষকাল থেকেই চলে আসছে। শিল্পের জগৎ মাহুবের আবেগমূলক আভিব্যক্তি, শিল্পের জগৎ মানবাত্মার আনন্দময় কোষ থেকে উৎপন্ন হয় এবং মাহুবের আনন্দময় মস্তাকে তৃপ্ত করে অম্লকবণবাদেবই মতো ভাবুকদের মনে এ ধারণাটি বাসা বেঁধে আছে। শিল্পের সংজ্ঞা নির্ধারণে এই সব সংস্কার কতখানি প্রভাব বিস্তার করে আছে, “এনসাইক্লোপেডিয়া ব্রিটানিকা”র (১১শ সংস্করণ) চাকনিয়ের সংজ্ঞাটির দিকে দৃষ্টিপাত করলেই বুঝতে পারা যায়। আনন্দের উপরে ষোল্লক দিয়ে যে সংজ্ঞাটি করা হয়েছে প্রথমে সেইটি উদ্ধৃত করা যাক। সংজ্ঞাটি এট—The fine arts are those among the arts of man which spring from his impulse to do or make certain things in certain ways for the sake of a special kind of pleasure independent of direct utility, which it gives him so to do or make them and next for the sake of the kindred pleasure which he derives from witnessing or contemplating them when they are done or made by others.

বাংলার অম্লবাদ করলে এরূপ দাঁড়াবে—চাকনিয়া হ'চ্ছে মাহুবের সেই সব শিল্পকর্ম যেগুলি মাহুবের বিশেষ রীতিতে বিশেষ কয়েকটি বস্তু তৈরি করার প্রবৃত্তি থেকে উৎপন্ন হয় এবং বাদের মাহুব তৈরি করে প্রথমতঃ প্রত্যক্ষ উপযোগসম্পর্কবিহীন বিশেষ ধরনের আনন্দ সৃষ্টি করার জন্ত, দ্বিতীয়তঃ অপরো যখন ঐ জাতীয় বস্তু নির্মাণ করে তা' দেখে বা ধ্যান করে সমজাতীয় আনন্দ পাওয়ার জন্ত। এই সংজ্ঞাটির ‘বিশেষ ধরনের আনন্দ’ কথাটি লক্ষ্যগীর। অর্থাৎ শিল্প যে আনন্দ সৃষ্টি করে তার সঙ্গে প্রয়োজনের কোন্

বাগ থাকে না, এবং তা থাকে না বলেই শিল্পের আনন্দ সাধারণ আনন্দ নয়, ব্যক্তিগত জৈবিক বাসনাকামনা চরিতার্থ হওয়ার আনন্দ নয়, বিশেষজাতীয় আনন্দ, এক কথায় শৈল্পিক আনন্দ, শিল্পসত্তোগ্রহণিত আনন্দ। এই সংজ্ঞাটির তাৎপর্য দাঁড়াচ্ছে এট যে শিল্প হচ্ছে সেই বস্তু বা শিল্পসৃষ্টির আবেগ থেকে সৃষ্ট হয় এবং যা' শৈল্পিক আনন্দ সৃষ্টি করে। এ সম্পর্কে আর কিছু বলার 'অ'—, আবেগের দিকে দৃষ্টি বেধে যে সংজ্ঞাটি করা হয়েছে সেটি উদ্ধৃত করছি। বলা হচ্ছে—*Fine art is everything which man does or make in one way rather than another freely and with premeditation in order to express emotion . . and with results independent of direct utility and capable of affording to many permanent and disinterested pleasure*” অর্থাৎ চারুকলা ব'লতে 'সইসব বস্তুকেই ব'লান যা মানুষ করে বা নির্মাণ করে, একটি বিশেষ রীতিতে, স্বাধীনভাবে এবং পূর্বপরিকল্পনামুসারে এবং কবে আবেগকে প্রকাশ করার উদ্দেশ্যেই, এবং তার ফলশ্রুতি এই যে তার সঙ্গে প্রত্যক্ষ প্রয়োজনের কোন সম্পর্ক থাকেনা এবং তা' বহু ব্যক্তিকে স্থায়ী ও 'অপ্রয়োজনের আনন্দ' দিতে সক্ষম। এখানেও উপযোগসম্পর্কহীন আনন্দের কথা আছে বটে কিন্তু এখানে আবেগের প্রকাশকেই মুখ্য ব্যাপার বলে গণ্য করা হয়েছে—প্রথমটিতে যেমন আনন্দকে অগ্রাধিকার দেওয়া হয়েছে। যে উদ্দেশ্যে দুটি উদ্ধৃতি দেওয়া হল, আশা করি, তা' সকলেরই কাছে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে, সকলেই এটুকু বুঝতে পেরেছেন যে শিল্পের বৈশিষ্ট্য নির্ধারণ করতে গিয়ে পণ্ডিতবা কখনও জৈবিক বাসনাপরিপূরণসম্পর্কহীন আনন্দের কেস্টিতে, কখনও আবেগের কোটিতে আশ্রয় নিয়েছেন। আগেই বলেছি এটি 'জগীর আনন্দবাদীদের কাছে চারুশিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ হচ্ছে—ব্যক্তিগত বাসনাকামনাব পরিপূরণজনিত সাধারণ আনন্দ থেকে পৃথক একপ্রকা' বিশেষ আনন্দ এবং আবেগবাদীদের কাছে চারুশিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ—

আবেগমূলকতা বা আবেগজনকতা বা আবেগবিষয়কতা। আবেগমূলক প্রকাশ বলতে বুঝায়, সেই প্রকাশ যা' আবেগের প্রেরণা থেকে উদ্ভূত হয়, আবেগজনক প্রকাশ বলতে বুঝায়, সেই প্রকাশ যা' শিল্পোপভোক্তার মধ্যে আবেগ উদ্ভিক্ত করে। আবেগ বিষয়ক প্রকাশ বলতে বুঝায় সেই প্রকাশ যার বিষয়বস্তু হ'চ্ছে আবেগ।

প্রথমতঃ; শিল্পে অল্পভব বা আবেগ অভিব্যক্ত হয় এই মতটি নিয়ে আলোচনা করা যাক। শিল্পসৃষ্টি আবেগমূলক ও আবেগবিষয়ক ব্যাপার এবং শিল্পের কলশ্রুতি আনন্দসম্ভোগ—এই ধারণা কি করে জন্মালো তার ইতিহাস খুঁজতে বের হ'লে আমাদের আদিম সমাজে গিয়ে পৌঁছতে হবে এবং দেখতে হবে কিভাবে শিল্পসৃষ্টির সঙ্গে আবেগের ও আনন্দের যোগ স্থাপিত হয়েছে। আদিম সমাজের বৈশিষ্ট্য এবং আদিম সমাজের মানুষের মনের গঠন প্রকৃতি নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা করার কোন প্রয়োজন নেই। সকলেই এ কথাটা বেশীকম জানেন এবং মেনেও থাকেন যে, আদিম মানুষের মনের মননক্ষমতা খুবই কম ছিল এবং মননক্ষমতা বত কম ছিল তত বেশী ছিল আবেগপ্রবণতা অর্থাৎ আচরণে আবেগের প্রাধান্য। মন বত মাজার ছিল প্রাক-নৈমারিক (প্রি-লজিকাল) স্তরে,, ব্যক্তি-চেতনা সেই অল্পপাতে ছিল কম, তত ছিল সামষ্টিক চেতনার প্রাবল্য। সামষ্টিক আচরণের অভিব্যক্তি স্বাভাবিক-ভাবেই আবেগোদ্ভব বা আবেগপ্রধান হ'ত। আদিম মানুষের দলবদ্ধ নৃত-গীতে আবেগোদ্ভব ঘটনাকেই, গোষ্ঠীর আনন্দ-বদনাকেই উপস্থাপিত করা হত ব'লে উপস্থাপনা মুহূর্তে অহুকারী শিল্পীদের মধ্যে একটা আবেগোদ্দীপনাময় মানসিক অবস্থা দেখা দিত এবং ধারা ঐ সব নৃত্যগীতাদি উপভোগ করতে সমবেত হ'তেন তাঁদের মধ্যেও ঐরূপ আবেগোদ্দীপনা সঞ্চারিত হ'ত। এইভাবে সমগ্র গোষ্ঠীর মন আবেগে ও আনন্দে আন্দোলিত হ'ত। শিল্পসৃষ্টির ও সম্ভোগের মুহূর্তে মনের ঐ অসাধারণ অবস্থাটি দেখে দেখে, ক্রমে এই ধারণাটি গড়ে উঠতে থাকে—শিল্প মানুষের আবেগের অভিব্যক্তি, শিল্পে মানুষ ব্যক্তিগত

বা' সমষ্টিগত আবেগকে কখনও উত্তমপুরুষকে কখনও বা প্রথমপুরুষকে আলম্বন ক'রে প্রকাশ কবে এবং প্রকাশ করার ভিতর দিয়ে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ ভাবে আত্মপ্রকাশের আনন্দ লাভ করে। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, শিল্পসৃষ্টি যে আবেগমূলক ও 'আবেগ' বিষয়ক ব্যাপার এবং শিল্পের জগৎ যে শেষ পর্যন্ত আনন্দময় এই সংস্কার শিল্পতত্ত্বচিন্তার প্রথমবৃগ থেকেই চলে আসছে।

এবার শিল্পতত্ত্বে আবেগবাদ ও আনন্দবাদের বলতে নির্দিষ্টভাবে কি বুঝায় এবং অব্যেগভূতিকে ও আনন্দকে শিল্পেব বৈশেষিক লক্ষণ ব'লে গ্রহণ কবা চলে কি না এ সম্বন্ধে আলোচনা করা যেতে পারে। প্রথমতঃ আবেগবাদ বা অহুতববাদ নিয়ে আলোচনা করা যাক এবং তার পক্ষে ও বিপক্ষে কি বলার আছে সেদিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করা যাক। শিল্পতত্ত্বে আবেগবাদকে আমি তিন শ্রেণীতে ভাগ করে দেখাতে চাই। প্রথম শ্রেণীতে রাখছি সেই মতবাদটিকে যার বক্তব্য হচ্ছে—শিল্প যে বৃত্তি থেকে জন্ম নেয়, তা জ্ঞানাত্মিক। কোন বৃত্তি নয়—তা বুদ্ধি বৃত্তি থেকে স্বতন্ত্র অর্থাৎ অহুতববৃত্তির সৃষ্টি, দ্বিতীয় শ্রেণীতে রাখছি সেই বহুপ্রচলিত মতবাদটি যার বক্তব্য হল—শিল্প প্রকাশাত্মিক। ত্রিয়ার বা বৃত্তির সৃষ্টি বটে, কিন্তু শিল্পের বৈশিষ্ট্য তার বিষয়বস্তুর মধ্যে নিহিত এবং সেই বিষয়বস্তু হল 'ভাবাবেগ' এবং তৃতীয় শ্রেণীতে রাখছি সেই মতবাদটি যার বক্তব্য হল—শিল্পের উদ্দেশ্য ভাবাবেগ জাগানো বটে কিন্তু ঐ ভাবাবেগ সাধারণ ভাবাবেগ নয়, ঐ আবেগ সাধারণ ভাবাবেগ থেকে স্বতন্ত্র এক আবেগ এবং তাকে বলা হয় "শৈল্পিক আবেগ" (এস্টেটিক ইমোশান)।

প্রথমতঃ শিল্প অহুতব বৃত্তির সৃষ্টি—এই মতবাদটি বিচার করে দেখা যাক। এ কথা সকলেরই জানা যে, মানুষের এবং মনুষ্যত্বের প্রাণীর সহজাত প্রবৃত্তি অনেকাংশে এক, মনুষ্যত্বের প্রাণীর মধ্যেও ভাবাবেগ পরিমলকিত হয়, তবে মানুষ পশু থেকে পৃথক হ'য়েছে—তার উর্ধ্বতন মস্তিষ্কের জটিল গঠনের এক তজ্জনিত প্রকাশ ক্ষমতার বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্যের জন্ম। এই বৈশিষ্ট্যই মানুষকে

বাগ্‌ভাবার অধিকার দিয়েছে, তার জ্ঞানবৃত্তির তথা প্রকাশশক্তির মধ্যে একটি গুণগত পরিবর্তন ঘটিয়েছে।

এখন, যে কথাটা না বলতেই স্পষ্ট হয়ে উঠেছে সে এই যে, নিছক অহুতব বা আবেগ যদি শিল্পসৃষ্টিব পক্ষে যথেষ্ট বলে গণ্য হয়, তা' হ'লে একথাও স্বীকার করতে হয় যে, যে পশুবাও শিল্পসৃষ্টি করতে সমান সক্ষম, শিল্পসৃষ্টি করার ব্যাপারে পশুরা মাহুবেব চেয়ে একটুও বাধা গ্রস্ত নয়। কিন্তু পশুরা যে শিল্পেব জগৎ গড়ে তুলতে পারেনি এ কথা বলাই বাহুল্য এবং তা'তে এই কথাই প্রমাণিত যে অহুতববৃত্তি বা আবেগবৃত্তি এককভাবে কোন শিল্প সৃষ্টি কবতে পারে না, এবং শিল্পসৃষ্টি সম্ভব হয়েছে মাহুবেব উন্নততর প্রকাশক্ষমতার অর্থাৎ উন্নততর জ্ঞান ও কর্মশক্তির গুণেই। এই ক্ষমতাই ইংরেজিতে 'ইমিটেশান' 'রিপ্রজেন্টেশান,' 'এমুলেশান', কন্‌য়ুনিকেশান, কল্পনা প্রভৃতি নানা নামে অভিহিত হয়ে থাকে এবং আমাদের শিল্পশাস্ত্রে অহুকরণ, রচনা কল্পনা নির্মাণ বা নির্মিতি, উদ্বেষশালিনী বুদ্ধি, অগুর্নবস্ত্তনির্মাণক্ষম প্রজ্ঞা প্রভৃতি নামে প্রচলিত কিন্তু এখানেই আর এক প্রশ্নের সম্মুখীন হ'তে হবে শিল্পকে প্রকাশবৃত্তির ব্যাপার বলে স্বীকার করলেই সব সমস্যার সমাধান হয় কি? প্রকাশ নামক সৃজনী বৃত্তিটির প্রকৃতি সম্বন্ধে সব কথা আমাদের জানা আছে কি? প্রকাশ কি নিছক জানাত্মিক বৃত্তি? অর্থাৎ জ্ঞান ও প্রকাশ কি সমার্থক? অথবা প্রকাশ জ্ঞান-অহুতব-কর্মমিশ্রিত একটি বৌগিক মানসিক ব্যাপার? অথবা প্রকাশ নামক সৃজনী বৃত্তিটি আপাত দৃষ্টিতে জানাত্মিক বৃত্তি বলে মনে হ'লেও, মূলতঃ অহুতব-ক্রিয়া বিশেষ, আবেগচালিত রূপ পরিকল্পনা? বলা বাহুল্য, ষা'রা জানাত্মিক ক্রিয়া বলতে একমাত্র বুদ্ধিবৃত্তির ক্রিয়া অর্থাৎ সবিকল্পক জ্ঞান বুঝেন ইংরেজিতে বাকে Reasoning, Understanding intellection বলে সেই ব্যাপারটুকুই বুঝেন এবং এই ক্রিয়ার গভীর বাইরে জানাতিবিস্তৃত অন্তবিশি ক্রিয়ার রাজ্য—অহুতববৃত্তির রাজ্য—দেখতে পান তাদের কাছে সৃজনী বৃত্তিটির স্বরূপ খুব স্পষ্টভাবে ধরা পড়েনি। দৃষ্টান্ত

দিয়ে কথাটা বুঝানো যাক। আমরা দেখতে পাই, প্রেটো শিল্পকে অহুকরণ-করণ বলে ঘোষণা করলেও, অহুকরণ-বৃত্তিটির প্রকৃতি সম্বন্ধে কোন আলোচনা করেননি, অহুকরণ জ্ঞান ব্যাপার কি না অথবা জ্ঞানের ও কর্মের মিশ্র জিন্স কি না এ প্রশ্নের উত্থাপন ও সমাধান করতে চেষ্টা করেন নি, বরং ‘আয়ন’ নামক সংলাপে, তিনি শিল্প সৃষ্টি-ব্যাপারটিকে দৈবাবেশের তথা উদ্গাদনার ও আবেগের ব্যাপার বলে প্রচার করেছেন এবং এমন কথাও বলেছেন যে বুদ্ধির বা ‘বচারণাক্তির লেশমাত্র অবশিষ্ট থাকতে উচ্চাদের শিল্পসৃষ্টি সম্ভব নয়। এখন, অহুকরণ যেহেতু বুদ্ধি নিরস্ত্রিত কোন ব্যাপার নয় এবং বুদ্ধির বাইরে যা সব irrational পেটোর মতে অহুকরণ বৃত্তিটি—আমাদের ভিত্তরকার সেই উপাদানেরই সহচারী যে উপাদানটি অতীন্দ্র (insight) থেকে সম্পূর্ণ দ্রবতী এবং দ্রবতী বলেই ঐ উপাদানটি অতিনিঃস্ব (beggarly)। প্রেটোর সিদ্ধান্ত—Then imitation is a beggar wedded to a beggar and producing beggarly children।’ অহুকরণ একটি ভিক্ষুক, কারণ সে বুদ্ধিরিত্তি নয় “rational” নয়, ভিক্ষুকেরই সঙ্গে তার পরিণয়, কারণ imitation stops at natural things” প্রাকৃতিক বস্তুনিচয়ের মধ্যে সে অববদ্ধ—বিশেষের জগতের গণ্ডীর মধ্যে সীমাবদ্ধ এবং ভিক্ষুকের সম্ভাবনের জনক, কারণ “ঐন্দ্রিয় সুখ” (sensual pleasure) ছাড়া আর কোন উচ্চাদের আনন্দ দিতে পারে না। এই কথা বলার জন্য প্রেটোকে অনেকেই সমালোচনা করেছেন। তাঁদের মধ্যে বেনিদেস্তো ক্রোচে একজন এবং প্রধান একজন। প্রেটোকে সমালোচনা করতে গিয়ে সমালোচক লিখেছেন—প্রেটোর আসল গলদই এই যে তিনি বৌদ্ধিক জ্ঞানের বা সম্ভার বাইরে অন্য কোন বস্তু জ্ঞানের অস্তিত্ব স্বীকার করেননি এবং ঐ জ্ঞানের এলেকার বাইরে কেবল ‘sensuality and passionality,—ইন্দ্রিয়তত্ত্ব ও আবেগ পরারণতাই দেখতে পেয়েছেন। এখানেই একটি কথা স্মরণ করিয়ে দেওয়া সরকার। অহুকরণ প্রত্যক্ষের জগতের মধ্যে—প্রতীতির মধ্যে সীমাবদ্ধ,

এ কথা বললে (প্লেটো সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে মনীষী বার্ট্রান্ড রাসেল তাঁর “পাশ্চাত্য দর্শনের ইতিহাস” নামক গ্রন্থের—‘প্লেটোতে জ্ঞান ও প্রত্যক্ষ’ পরিচ্ছেদে প্লেটো যে যে যুক্তিতে প্রত্যক্ষপ্রতীতিকে জ্ঞান বলে স্বীকার করেননি তা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। সেই আলোচনায় আমি প্রবেশ করতে চাইনে, আমি শুধু এদিকেই—আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই যে—) অহুকরণকে অহুত্বমূলক ব্যাপার মনে করা হয় না; মনে করা হয় একটি বিশেষ জ্ঞান ক্রিয়া ব’লেই, যে জ্ঞানক্রিয়া বৌদ্ধিক জ্ঞান (Conception) নয়, ইন্দ্রিয় প্রতীতি (perception) কিন্তু প্রত্যক্ষকরণকে আবেগমূলক ব্যাপার ব’লে মনে না করলে, অহুকরণকে ‘passionality’ বলা ঠিক হবে কিনা নিশ্চয়ই ভেবে দেখা দরকার। অহুত্ব ব’লতে আমরা বুঝি বেদনা—সুখ বোধ, দুঃখ বোধ এবং আবেগ বলতে বুঝি কোন সহজ বা উৎসাহিত বাগনা-বন্ধের উদ্ভেজনাভ্রান্ত একটি পবিবর্তিত দৈহিক অবস্থা। প্লেটো যখন বলেন—বুদ্ধির লেশমাত্র থাকতে শিল্পের জন্ম সম্ভব হয় না, তখন নিশ্চয়ই এ কথা বলেন না যে শিল্প অহুত্ব বা আবেগরূপ মানসিক ক্রিয়ার সৃষ্টি, শুধু এই কথাই বলতে চান যে শিল্প বুদ্ধিবৃত্তির সৃষ্টি নয় এবং নয় ব’লেই শিল্পের জন্মভূমি হ’ল ইন্দ্রিয়-প্রত্যক্ষের জগৎ—এবং সেই জগতের সঙ্গে নিরন্তর মানসিক ক্রিয়ার সম্পর্ক যত ঘনিষ্ঠ, বিস্তৃত জ্ঞানের সম্পর্ক তত দূরবর্তী। এই ধারণা থেকেই উপসিদ্ধান্ত হিসাবে যে ধারণাটি প্রসারিত হয়েছে সে এই যে, শিল্পের জন্ম আবেগ থেকে—মনের এমন একটি স্তর থেকে যে স্তরকে নিছক বুদ্ধির বা নিছক প্রত্যক্ষকরণের বা নিছক আবেগাহুত্বের স্তর বলা চল না, যে স্তরে বোধ ও আবেগ অবিচ্ছেদ্যবোগে যুক্ত হয়ে আছে। যে স্তরে ইন্দ্রিয় প্রতীতি ও অহুত্ব উভয়প্রাণভাবে মিশে আছে। প্লেটোর শিল্প এরিস্টটল অহুকরণ বৃত্তিটিকে জ্ঞানাত্মিক বলে স্বীকার করে নিষেহছিলেন বটে, কিন্তু শিল্পসৃষ্টিতে যেমন দেব প্রেরণার আবেশ ও উদ্দীপনার প্রভাব একেবারে অস্বীকার করেন নি, তেমনি অহুকরণকে জ্ঞান-কর্মান্বিতা ক্রিয়ার এক মিশ্র ব্যাপার ব’লেই গ্রহণ করেছিলেন। সংক্ষেপে বলা যেতে পারে, শিল্পজনের বৃত্তিটির স্বরূপ সম্বন্ধে

অনির্দিষ্ট ধারণা প্রাচীন গ্রীক-রোমান যুগে কেন, বিংশশতাব্দীতেও অবিসংবাদিত রূপে গড়ে উঠতে পাবেনি। এ কথা মনে অনেকেরই প্রবল ভুলতে পারেন, ‘শিল্প কল্পনা বৃত্তির সৃষ্টি এ কথা তো অনেকেরই মুখে শোনা গেছে, তবে কেন বলা হ’ল অনির্দিষ্ট ধারণা গড়ে উঠেনি? উত্তরে অতি সক্ষেপে বলে রাখছি—কল্পনাবৃত্তিব নাম অনেকেরই মুখে শোনা গেছে এ কথা যেমন সত্য, তেমনি সত্য এ কথাটিও যে কল্পনার প্রকৃতি সম্বন্ধে অনেকেরই ধারণা অত্যন্ত ঘোলাটে ছিল, অনেকেরই শেষ পর্যন্ত কল্পনাকে আবেগমূলক ব্যাপার ব’লে মনে কবতেন। বেনিদিক্তো ক্রোচে তার এস্টেটিক গ্রন্থের “শিল্পতত্ত্বের ইতিহাস” খণ্ডে এই সিদ্ধান্তে পৌঁছতে চেষ্টা করেছেন যে স্বজনকল্পনাব বা প্রতিভা-তত্ত্বের প্রতিষ্ঠা না হওয়া পর্যন্ত তথাকথিত কল্পনা-বাদীদের চিন্তার পা কখনও বুদ্ধিবাদিতার কখনও বা আবেগবাদিতার ভুলের গর্তে পড়েছে, কেউ কল্পনাকে বুদ্ধিনিয়ন্ত্রিত, কেউ বা আবেগমূলক ব্যাপার ব’লে মনে করেছেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর বিখ্যাত শিল্পদার্শনিক জামবাতিস্তা ভিকো, আলেক-জাণ্ডার বোমগার্টেন, এমন কি মহামতি ইম্মানুয়েল কান্টও, ক্রোচে মনে করেন, এই ভুলের আবার্তে ঘুরপাক খেয়েছেন। সপ্তদশ শতাব্দীর শিল্পচিন্তা সম্বন্ধে মন্তব্য কবতে গিয়ে ক্রোচে যে মন্তব্য কবেছেন তা প্রশিধানযোগ্য। তিনি লিখেছেন—“এই যুগের লেখায় কল্পনাকে বাক্যকল্পির সঙ্গে, বাক্যকল্পিকে কল্পির সঙ্গে, কল্পিকে অল্পভবের সঙ্গে এবং অল্পভবকে প্রাথমিক প্রতীতি বা কল্পনার সঙ্গে সমীকৃত করা হ’য়েছে।” ক্রোচেই দু’বো খুব জোরের সঙ্গে অল্পভববৃত্তির গুরু সমর্থন করে বলেছিলেন—“অল্পভবই একমাত্র বৃত্তি যা’ বৈজ্ঞানিক কল্পনার রূপ ধরে শিল্পসৃষ্টি করে থাকে। এখানে বিশেষভাবে লক্ষণীয় এই যে কল্পনাকে অল্পভবমূলক ব্যাপার বলে মনে করা হচ্ছে, অল্পভবের সঙ্গে কল্পনার নিগূঢ় বোণ রয়েছে, এমন একটা ধারণা মনের ভলমেশে র’য়ে গেছে। এই প্রসঙ্গে কান্টের শিল্পতত্ত্বচিন্তা সম্বন্ধে একটু বিশেষ আলোচনা করলে বক্তব্য আরো স্পষ্ট হয়ে উঠবে। কান্ট তাঁর ‘ক্রিটিক অফ জাডমেন্ট’ গ্রন্থের ভূমিকায় ‘মানসিক বৃত্তি’ ও তাদের জ্ঞানরূপের যে তালিকাটি দিয়েছেন প্রথমেই আমি সেটি আপনাদের চোখের সামনে

রাখতে চাই। কান্টের মত তিনটি মানসিক বৃত্তির জ্ঞানাত্মক রূপও যথাক্রমে তিনটি।

- | | |
|--|---------------------------|
| মানসিক বৃত্তির তালিকা | —জ্ঞানাত্মিক বৃত্তিসমূহ |
| ১। জ্ঞানাত্মিক বৃত্তি | —বুদ্ধি (understanding) |
| (cognitive faculties) | |
| ২। 'আনন্দ বেদন'র অন্তর্ভব—অবধারণ (judgment) | |
| (Feeling of pleasure & displeasure) | |
| ৩। বাসনা-বৃত্তি | —বিবেচনা (reason) |
| (faculty of desire) | |

কান্টের বক্তব্য বোধ হয় এই যে জ্ঞানাত্মিক বৃত্তিই মানুষের মধ্যে পরিণত বুদ্ধির রূপ ধবেছে, অল্পভববৃত্তি জ্ঞানের সঙ্গে যুক্ত হয়ে উন্নীত হবে 'অবধারণ' বা 'বচারের রূপ নিষেছে এবং বাসনা-বৃত্তির ক্ষেত্রে জ্ঞান প্রযুক্ত হয়ে 'বিবেচনা' নাম নিয়েছে। লক্ষ্য কববার—কান্টের কাছে—understanding, judgment এবং 'reason' তিনটিই—Cognitive faculties'র অন্তর্গত। মনে রাখা নরকার যে 'জাজ্জমেন্ট' (অবধারণ) এবং 'রিজিন' তাত্ত্বিক জ্ঞান (থিয়োরিটিকাল কগনিশান) ছাড়া আর কিছুই নয়। মনে রাখতে বলছি এই কারণে যে কান্ট 'আগারস্ট্যাণ্ডিঙ' ছাড়া অন্য কোন প্রকার জ্ঞানের অস্তিত্ব সম্বন্ধে অবহিত ছিলেন না—এই বলে তাঁরা কান্টের সমালোচনা করেছেন তাঁরা সম্পূর্ণ সত্য কথা বলেননি। দেখা যাক, কান্ট যখন শিল্পকে প্রতিভার সৃষ্টি বলেছেন তখন কী বুঝতে চেয়েছেন। কান্টের কাছে প্রতিভা হচ্ছে সেই সজীবনী শক্তি (animating principle) যা 'এম্বেটিক আইভিয়া' তৈরি করে এবং "এম্বেটিক আইভিয়া" হচ্ছে "That representation of the imagination which induces much thought, yet without possibility of any definite thought whatever is concept being adequate to it and which language, consequently can never get quite on level

terms with or render completely intelligible” অর্থাৎ শিল্পের ধারণা হচ্ছে সেই উপস্থাপনা য কল্পনার সৃষ্টি, য অনেক ধারণাকে জাগায় বটে, কিন্তু তেমন কোন নির্দিষ্ট ধারণা বা সজ্ঞা তৈরি করেনা, যা’ উপস্থাপনার উপযুক্ত প্রতিনিধি হ’তে পারে এবং যাকে ভাষা সম্পূর্ণ রূপে ব্যক্ত করতে পারে না। মোট কথা ‘এস্কেটিক আইডিয়া’ নৈব্যক্তিক কোন সংজ্ঞা বা ধারণা নয়, ‘র‍্যাশানাল আইডিয়া’রই আর একটা দিক বটে, কিন্তু কোন intuition’ই অর্থাৎ representation of the imagination” ঐ ধারণাকে বা ধ্যানকে ব্যক্ত করার পক্ষে যথেষ্ট নয়। এ কথা সত্য হলে, কান্টের শিল্পচিন্তাকে বোমবার্টেনেরই চিন্তার ভাষান্তরে প্রকাশ—বোমবার্টেনের sensible and imaginative vesture of an intellectual concept অর্থাৎ বুদ্ধিকৃত সংজ্ঞার বা ধারণার ইচ্ছয়গ্রাহ্য এবং কল্পনাকৃত পবিচ্ছদ—এই ধারণারই হুবহু নকল নয়। আমার মনে হয় ক্রোচে কাণ্ট-বিষয়ের মূলে অধর্মণের মনোভাবটি কাজ করেছে। ক্রোচের চিন্তার আসল উপাদানটি ইন্টুইশান ও কল্পনার সমীকরণ এবং কল্পনাকে জ্ঞানাত্মিক। ক্রিষা বলে স্বীকার করা কান্টের কাছে কেই স গৃহীত হয়েছিল। আমরা দেখি, কান্টের কাছে ‘ইন্টুইশান’ হচ্ছে “রিপ্রেজেন্টেশান অফ ইমাজিনেশান” এবং “ইমাজিনেশান” হচ্ছে জ্ঞানাত্মিক। ক্রিয়ারই সৃজনশীল রূপ (productive faculty of cognition)। তবে ক্রোচে কাণ্টকে যে কারণে সমালোচনা করেছেন তা’ সম্পূর্ণ ভিত্তিহীন নয়। কাণ্ট একমাত্র কল্পনাত্মিকেই প্রতিনিধিত্ব সর্বস্ব বলে মনে করেন নি। তাঁর মতে কল্পনা (ইমাজিনেশান) এবং বুদ্ধি (আভারস্ট্যাণ্ডিঙ) এই মানসিক শক্তির সহযোগে প্রতিভা গঠিত হয়। সৃজনকালে কল্পনা বুদ্ধির পূর্ণ নিয়ন্ত্রণে থেকে কাজ করে। কল্পনার প্রাধান্যে শিল্প হয়ে দাঁড়ায় “inspired art এবং কল্পিত বা বিচার বুদ্ধির (জাজমেন্ট) প্রাধান্যে—শিল্প হ’য়ে উঠে, ‘চাককলা’ (কাইন আর্টস)। কান্টের ধারণা “কল্পনা যখন নিয়ম-বহিত ও অবাধ স্বাধীনতার মেতে উঠে, সব সমৃদ্ধি থাকা সত্ত্বেও, সে যা সৃষ্টি করে তা’

অর্থহীন ছাড়া আর কিছুই নয়”। এই কারণেই চারুশ্রী সৃষ্টির ব্যাপারে একমাত্র কল্পনাই যথেষ্ট নয়; কল্পনা, বিচারবুদ্ধি, আত্মা ও রুচি এই চারটি উপাদান আবশ্যিক : এ কথা ঠিক যে কাণ্ট শিল্পসৃষ্টির জন্ত একক কোন বৃত্তি নির্দেশ করতে পারেন নি, কল্পনার বুদ্ধি-নিরপেক্ষ স্বাধীনতা ঘোষণা করেননি এবং অহুত্ব বৃত্তির সঙ্গে কল্পনার সম্পর্ক বিষয়ে পরিচ্ছন্ন ধারণা গঠন করতে পারেননি এবং পারেননি ব’লেই ক্রোচে কাণ্টের মতকে বুদ্ধিবাদ প্রভাবিত ব’লে নিন্দা করেছেন। বুদ্ধিবাদী ভুল নিয়ে আলোচনা করার অবকাশ এটা নয়। এখানে আমরা ক্রোচের অন্ত্র আপত্তিটি দেখাতে চেষ্টা করব; এবং সেই আপত্তি এই যে, জাঙ্কমেট—ব্যাপারটিকে কাণ্ট চারুকলায় ‘কণ্ঠশিয়ো সাইন কোরা নন’ অর্থাৎ অপরিহার্য শর্ত হিসাবে গণ্য করেছেন তাকে কাণ্ট অহুত্ব নামক মানসিক বৃত্তির জ্ঞানাত্মক রূপ ব’লে মনে করেছেন—অহুত্বের কক্ষে স্থান দিয়েছেন। ক্রোচে বলেছেন—সৌন্দর্যের সংজ্ঞা নির্দেশ করতে গিয়ে কাণ্ট এমন একটি আত্মিক ক্রিয়ার অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন যা এক দিকে আনন্দ উপভোগ ও মঙ্গলের এলাকা থেকে অন্যদিকে সত্যের এলাকা থেকে পৃথক, “এ এমন বিশিষ্ট অহুত্ব ক্রিয়ায় রাজ্য, যাকে তিনি বলেন—বিচার অবধারণ, আরো সুনির্দিষ্টভাবে বললে, “শৈল্পিক বিচার”। ক্রোচে অতি স্পষ্ট ভাষায় জানিয়েছেন ঐ ধরনের কোন বিশেষ বৃত্তি বলে কিছু নেই। জ্ঞানাত্মিক ও কর্মাত্মিক ক্রিয়ায় ‘মধ্যবর্তী’ এমন কোন অহুত্ব-বৃত্তি নেই যা’ একাধারে জ্ঞানাত্মিক হইবে ও জ্ঞানাত্মিক নয়, নৈতিক হ’বেও নীতিনিরপেক্ষ, আনন্দময় হ’বেও ইন্দ্রিয় সুখকর থেকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন। ক্রোচের সমালোচনা সত্য কি মিথ্যা তা বিচার করা আমার উদ্দেশ্য নয়, আমি শুধু এই দিকেই আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছি যে শিল্পসৃষ্টি আবেগমূলক ব্যাপার এ সংস্কার কাণ্টের মধ্যেও কান্ড করেছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীর শিল্পতত্ত্বচিন্তা পর্যালোচনা করলেও দেখা যাবে—কল্পনা শব্দটি বহুমুখে উচ্চারিত এবং প্রচারিত হ’লেও, কল্পনার বৈশিষ্ট্য বা সংজ্ঞা নির্ধারণের চেষ্টা সংলক্ষ্য হয়ে উঠলেও, কল্পনাবৃত্তির সঙ্গে শিল্পের সম্পর্ক রয়েছে, কল্পনাবৃত্তি থেকেই শিল্পের জন্ম এই ধারণাটি অনেকের মধ্যে ছড়িয়ে

পড়লেও, কল্পনার জন্মভূমি যে অহুভব বা আবেগ এ সংস্কার প্রবল রূপেই প্রচলিত ছিল। কবি ওয়াডসওয়ার্থ যখন তাঁর “লিবিবাকাল ব্যালাডস্”—এর মূখবন্ধে এই কথা লেখেন—সব ভাল কবিতাই এবল আবেগের স্বতঃস্ফূর্ত উৎস্রব অথবা “poetry takes its origin from emotion recollected in tranquillity” অর্থাৎ বাব্যব জন্ম হয় সেই আবেগ থেকে, যে আবেগকে শান্ত অবস্থায় পুণঃস্মরণ করা হয়, অথবা জন স্টুয়ার্ট মিল তাঁর “পোয়েট্রি এ্যান্ড ইটস্ প্র্যাক্টিস্” এ লেখেন—কবিতা হ’ল আবেগ যে আবেগ নির্জনে নিজের কাছে নড়ে ধরা দিচ্ছে এব নানা সংকেতে মূর্তি পরিগ্রহ করছে”। তখন বুঝিয়ে বলতে হয় না, আবেগ বা অহুভব বৃত্তিকেই কবিতার তথ্য শিল্পের জন্মভূমি বলে স্বীকার করে নেওয়া হচ্ছে। রোমান্টিকদের ধারণা বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে—তাদের কাছে শিল্প অহুভব নয়, শিল্প এক স্বজন ব্যাপাব—‘a holy, eternally creative elemental power of the world which generates all things out of itself and brings them forth productive’ (শেলিঙ)। এদের মতে, শিল্প কর্মের রূপটি শিল্পীর আবেগের পরিস্থিতির মধ্যে নিহিত। শিল্পের আবস্ত পরিস্থিতির উপলব্ধি এবং শেষ পরিস্থিতি-অহুরূপ রূপ বিকল্পনায় (সংকেত) (The form of a work of art is inherent in the emotional situation of the artist, it proceeds from his apprehension of that situation (a situation may involve either external objective phenomena or internal states of mind) and is the creation of a formal equivalence (is a symbol) for that situation…….) আসল কথা এই সব রোমান্টিকদের মনে এই ধারণাটিই কাজ করেছিল যে, শিল্পের সঙ্গে আবেগের নিগূঢ় সম্পর্ক রয়েছে, শিল্প শুধু সংজ্ঞান মনেরই ক্রিয়া নয়, আসংজ্ঞান নির্জন মনও স্বজনী ক্রিয়ার সঙ্গে যুক্ত থাকে এবং অহুভবও (feeling) অন্ততম জ্ঞানবৃত্তি। এখানেই ‘feeling’ কথাটি কত অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে সে সম্বন্ধে দু’ একটি কথা বলে নিলে সুবিধা হবে। ক্রোচের এন্থেটিক গ্রন্থ থেকে এই অর্থ-

গুলি সংগ্রহ করেছি। প্রথম অর্থে “feeling” বলতে বুঝায়—‘আত্মার নিজস্ব অবস্থা’ প্রকৃতি অথবা শিল্পের বিষয়বস্তু (spirit in its passivity the matter or content of art), দ্বিতীয় অর্থ—‘হৃদয়বৃত্তির অনৈক্যমূলক ও অনৈতিহাসিক প্রকৃতি অর্থাৎ বিশুদ্ধ প্রতিভা (non-logical, non-historical character of aesthetic fact, that is to say pure intuition) তৃতীয় অর্থে—অজ্ঞানাত্মিক। এক প্রকার বিশেষ ক্রিয়া—যার দুটি মেরু, একটি সদর্থক অগ্রাটী নঃর্থক—একটি আনন্দে অগ্রাটী বেদনায় পরিণত : -এখন প্রশ্ন—আমরা যখন শিল্পকে অহুতবের সৃষ্টি বলি, তখন উল্লিখিত অর্থের কোনটিকে গ্রহণ করি ?

দ্বিতীয় অর্থে ; এই অর্থে অহুতব ও ক্রোচের প্রতিভা একই ব্যাপার অর্থাৎ বিশেষ ধরনের এক প্রকার জ্ঞান। রবীন্দ্রনাথ যখন বলেন—জ্ঞানে জ্ঞানি বিষয়কে, ভাবে জ্ঞানি আপনাকে, তখন ভাব বা অহুতব যে একপ্রকার জ্ঞানবৃত্তি তা’ স্বীকার করেন। কিন্তু প্রশ্ন এই, অহুতব বা আবেগ থেকে শিল্পের জন্ম এ কথা যখন বলা হয়, তখন কি ঠিক উল্লিখিত অর্থে শব্দটিকে প্রয়োগ করা হয় ? নিশ্চয় তা’ হয় না। বরং এই কথাই বলা হয় যে শিল্প জ্ঞান বৃত্তির বা ইচ্ছাবৃত্তির সৃষ্টি নয় অহুতব বৃত্তির অর্থাৎ আনন্দ-বেদনা বোধের বা আবেগের সৃষ্টি—আবেগোদ্দীপিত মানসিক অবস্থার বহিঃপ্রকাশ। শুধু অহুতব বা আবেগ শিল্প সৃষ্টির পক্ষে সমর্থ কারণ হ’লে—মহুত্বের প্রাণীর পক্ষেও শিল্প সৃষ্টি করা সম্ভব হ’ত। কিন্তু আমরা দেখতে পাই জ্ঞানবৃত্তি উন্নততর না হওয়া পৰ্যন্ত, প্রকাশ ক্ষমতা বিশেষ স্তরে না পৌঁছানো পৰ্যন্ত, শিল্পের সৃষ্টি সম্ভব হয়নি। সুতরাং এ সিদ্ধান্ত অবশ্যই করা চলে যে নিছক অহুতব বা আবেগের উদ্দীপনা শিল্প সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নয়।

তবে, অহুতব বা আবেগ থেকে শিল্পের জন্ম এ কথা না মানলেও, অনেকেই এ সিদ্ধান্ত মানেন যে শিল্প হ’ল আবেগের প্রকাশ অর্থাৎ শিল্পের বিষয়বস্তু হ’ল—ভাবাবেগ। শিল্প আবেগ থেকে সৃষ্টি এবং শিল্প আবেগকে প্রকাশ করে—এই দুটি সিদ্ধান্তের মধ্যে পার্থক্য রয়েছে এবং সেই পার্থক্য এই যে প্রথম সিদ্ধান্তে আবেগকে

শিল্পশৃঙ্খলিত বৃত্তি হিসাবে গ্রহণ করা হ'য়েছে এবং দ্বিতীয় সিদ্ধান্তে আবেগকে 'বিষয়-বস্তু' হিসাবে গ্রহণ করা হয়েছে। দ্বিতীয় সিদ্ধান্তের তাৎপর্য দাঁড়াচ্ছে এই যে, যে বৃত্তি থেকে শিল্পের জন্ম সে হচ্ছে প্রকাশবৃত্তি, কিন্তু শিল্প বাহ ও আন্তর যে জগৎকেই প্রকাশ করুক না কেন, শেষ পর্যন্ত সে ভাবাবেগকেই প্রকাশ করে থাকে। শাস্ত্র থেকে শিল্পের পার্থক্য এইখানেই—শাস্ত্র প্রকাশ করে তত্ত্বের জগতকে, শিল্প প্রকাশ করে ভাবের জগতকে। এই প্রসঙ্গেই স্মরণ করিয়ে দেওয়া যেতে পারে এরিস্টটল তাঁর সুবিখ্যাত পোয়েটিকস্ গ্রন্থে, খুব স্পষ্ট করেই এই কথাটি বলেছেন যে শিল্প অমূলক বৃত্তির ফল হ'লেও, সব শিল্পের অমূলকবর্ণের বিষয় এক নয়, উপাদান বা মাধ্যম, বিষয়বস্তু ও রীতি—এই তিনের পার্থক্যে এক শিল্পের সঙ্গে অন্য শিল্পের পার্থক্য ঘটে। প্লেটো-এরিস্টটলের কাছে ভাবাবেগ বিশেষ শিল্পের অর্থাৎ সংগীতের বিষয়বস্তু বটে, কিন্তু সব শিল্পের বিষয়বস্তু নয়।

এখানে আবেগবাদীদের সঙ্গে অমূলকবর্ণবাদীদের পার্থক্য। আবেগবাদীর বিশেষ বক্তব্য হ'ল এই যে শিল্পবস্তুকে চরিত্রকে, ঘটনাকে, ভাবাবেগকে যাকেই আপাততঃ প্রকাশ করুক না কেন শেষ পর্যন্ত ভাবাবেগকেই প্রকাশ করে অর্থাৎ শিল্পে যে বিশেষের রূপ নির্মিত হয় তা আসলে ভাবাবেগেরই রূপ এবং শিল্পের উদ্দেশ্য রূপ দিয়ে ভাবকে উদ্দীপিত বা ব্যক্ত করা। এই ধারণাটির উৎস সন্ধানের বেলা হ'লে দেখা যাবে—আদিম সমাজের মানুষ যখন দলবদ্ধভাবে নৃত্যগীত করেছে বা দেবদেবীকে ভূত করবার জন্ত গুণবস্তু করেছে তখন তাঁরা সামষ্টিক আবেগে উদ্দীপিত হয়েছে—তাদের সেই সামষ্টিক আবেগ যেন নৃত্যগীতে গুণবস্তুতে অভিব্যক্ত হ'য়েছে। পরবর্তীকালের শিল্পকর্মের অর্থাৎ মহাকাব্য ও অন্ত্যস্ত কাব্য সন্তোষ কালেও আমরা কাব্য বর্ণিত চরিত্রের ভাবাবেগের সঙ্গে সহানুভূতি অনুভব করার প্রোতাদের ও দর্শকদের ভাবাবেগে আন্দোলিত হ'তে দেখছি, গীতি কবিতার মধ্যে কবির ব্যক্তিগত ভাবাবেগের অভিব্যক্তি দেখছি বা প্রোতাদের বা পাঠকদের মনে সঞ্চারিত হ'য়ে কবির মনোভাবের অমূলক ভাবানুভূতি জাগিয়ে দেয়। কাব্য পাঠ করে আমরা নানাভাবে আন্দোলিত

হই। নাটক দেখতে গিয়ে আমরা হাসি-কান্নার দোলার ছলতে থাকি, গান শোনার পরে মনে আমাদের ভাবের আবেগ জাগে, কখনও কখনও হৃদের আবেদনে চোখ জলে ভরে উঠে—এই সব দেখে শুনেই শিল্প আবেগের প্রকাশ, শিল্পের উদ্দেশ্য আবেগের জগতকে প্রকাশ করা—এই ধারণাটি অনেকের মনে বদ্ধমূল হ'য়ে পড়েছে। আমাদের সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রে যে মতবাদটি রসবাদ নামে প্রচলিত সেই মতবাদটির তাৎপর্য বিশ্লেষণ ক'রে দেখতে গেলেও দেখা যাবে—রসবাদ আসলে ভাবাবেগবাদ। ‘বাক্যং রসাত্মকং কাব্যম্’ এই সংজ্ঞাটি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে রসের প্রকৃতি সম্বন্ধে বলা হ'য়েছে—বিভাব-অহুতাব-সঞ্চারিতাবের দ্বারা স্থায়িতাব ব্যক্ত হ'য়ে রসতা প্রাপ্ত হয় এবং স্থায়িতাব হ'চ্ছে রতি-হাস-শোক-ক্রোধ-উৎসাহ-ভয়-জুগুপ্সা-বিস্ময়-শম ইত্যাদি ভাববন্ধগুলি—ইংরেজিতে যাদের বলা যায়—“Psychophysical dispositions” এই ভাবগুলি ব্যক্তিকে আশ্রয় করে থাকে এবং ব্যক্তির সঙ্গে পরিবেশের সম্পর্ক বা ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া ঘটান ফলে—বিশেষ বিশেষ পরিস্থিতির উদ্ভব হয়। এই পরিস্থিতিই বিভিন্ন ভাবের স্থায়িতাবের অন্তর্গত ও পরিপোষক বিভিন্ন সঞ্চারিতাবের সৃষ্টি করে এবং এইভাবে ব্যক্তি ও পরিস্থিতি আশ্রয়ে এক একটা স্থায়িতাব বিশেষ বিশেষ পরিণাম বা পরিপূর্তি লাভ করে।

এই মতবাদটির যিনি প্রথম প্রবক্তা সেই ভরত রসনিপত্তি ব্যাখ্যা করতে গিয়ে বলেছেন—“যথা হি নানা দ্রব্যাব্যক্তনৌষাধিহ্রব্য সংযোগাঙ্গরসনিপত্তিঃ তথা নানা ভাবোপগমাদ্ রসনিপত্তিঃ। যথা হি গুড়াদিত্তিত্ত্বং বৈবৰ্জকনৈবোষাধিত্তিত্ত্ব বজ্রাদয়ো রসা নিবর্ত্যন্তে তথা নানা ভাবোপগতা অপি স্থায়িনো ভাবা রসত্বমাপ্নু-বজ্জীতি।” এই কথাটি বাংলায়বাদে এরূপ দাঁড়াবে—“যেমন নানা দ্রব্য ব্যক্তন ওষধি প্রভৃতি দ্রব্য সংযোগে রস তৈরী হয়। তেমনি নানা ভাবের সংমিশ্রণে রস নিপন্ন হয়। যেমন গুড় প্রভৃতি দ্রব্যও ব্যক্তন. ওষধি প্রভৃতি দ্বারা বজ্র রস তৈরী হয়, তেমনি নানা ভাবের সংমিশ্রণ ঘটলেও স্থায়িতাবগুলি রসত্ব প্রাপ্ত হয়।” এই শেবোক্ত বাক্যটির তাৎপর্য লক্ষণীয়। বহু ভাবের সংযোগে বিশেষ একটি স্থায়িতাব ব্যক্ত হয় তথা রসত্ব অর্থাৎ আনন্ডতা লাভ করে। আনন্ডন কথাটি

স্বরূপীয়। ভাবের আশ্বাদন এবং ভাবাপন্ন হওয়া এক কথা নয়। আশ্বাদন ভাবের রূপ বৈচিত্র্য উপলব্ধি—ভাবের বোধ। বলাই হয়েছে—“রসনা চ .বন্ধ-রূপা।” কবির। তাদের সৃষ্টিতে বিভাব-অহুভাব সঞ্চারিভাবের সংযোগ পরিকল্পনা করেন এবং ঐ পরিকল্পনাব সাহায্যে ভাবকে ব্যক্ত করে পাঠক-দর্শকের আশ্বাদন করে তোলেন। এই প্রসঙ্গেই একটি প্রশ্নের মীমাংসার দাবী উঠতে পারে। কেউ হয়তো বলতে পারেন- নাটক প্রসঙ্গেই ভরত বসন্তের কথা বলেছেন, সব রকম কাব্যে রস নিশ্চিন্তির সম্ভাবনা আছে কি? এই প্রশ্নটির উত্তরে নাট্যশাস্ত্রের টীকাকার অভিনবগুপ্ত অভিনব ভারতীতে নিজ উপাখ্যায়ের মত উদ্ধৃত করে বলেছেন—“কাব্যোঃপি নাট্যায়মান এব রসঃ। কাব্যার্থবিষয়ে হি প্রত্যক্ষকল্পসংবেদনোদয়ে রসোদয় ইত্যুপাখ্যায়ঃ।” অর্থাৎ কাব্যের ক্ষেত্রেও নাটকের মতোই বিভাব-অহুভাব-সঞ্চারিভাবের সংযোগ ঘটে। নাটকে যেমন এগুলি আমাদের প্রত্যক্ষ সংবেদনের বিষয়ীভূত হয়, কাব্যেও অর্থগুলি প্রত্যক্ষ সূদৃশ সংবেদন জন্মায় তথা আশ্বাদন হয়। কাব্যকৌতুক নামক গ্রন্থ থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে প্রশ্নটির আলোচনা করেছেন। “প্রয়োগত্বয়নাপরে কাব্যে নাশ্বাদসম্ভব”—নাটকের মতো প্রয়োগ যোগ্যতা না থাকায় কাব্যে আশ্বাদ সম্ভাবনা নেই এই আপত্তি দ্বারা তুলবেন তাঁদের আপত্তি খণ্ডনে এই কথাই বলতে হবে “বর্ণনোৎকলিতা ভোগ প্রৌঢ়োক্ত্যা সম্যগর্পিতা উজ্জান কাস্তা চক্ষ্রাভা ভাবাঃ প্রত্যক্ষবৎক্ষুটঃ” অর্থাৎ বর্ণনা দ্বারা উৎকলিত বা সংকলিত ভোগবাস্তব ও প্রৌঢ়োক্তি দ্বারা অর্পিত উজ্জান কাস্তা চক্ষ্র প্রভৃতি ভাব—এক কথায় বর্ণিত বিষয়—অপ্রত্যক্ষ হ’লেও প্রত্যক্ষবৎ পরিস্ফুট হয়। এই ধারণা থেকেই রস শ্রব্য-দৃশ্য সব রকম কাব্যেরই—আত্মা বলে স্বীকৃত হয়েছে। সে বাই হোক রসবাদের তাৎপর্য হ’ল এই যে কাব্যের উপস্থাপ্য বা প্রকাশ্য বিষয়বস্তু হচ্ছে ভাবজন্য। যে কাব্যে যে পরিমাণে উপস্থাপ্য ভাবকে সমুচিত বিভাব-অহুভাব-সঞ্চারিভাবের সাহায্যে ব্যক্ত করতে পারে, সেই কাব্য সেই পরিমাণে সার্থক। তবে এ কথা মনে করলে কুল হবে যে আমাদের দেশে রসবাদই শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে একমাত্র মতবাদ—সর্বজন

স্বীকৃত মতবাদ। পাশ্চাত্য দেশের মতো আমাদের দেশেও, রসবাদকে অনেকই খণ্ডন করতে চেষ্টা করেছেন। অলংকারবাদীরা, রীতিবাদীরা, বক্রোক্তিবাদীরা, ধ্বনিবাদীরা, রম্যার্থবাদীরা একমাত্র ভাবের গণ্ডীর মধ্যেই কাব্যের বিষয়বস্তুকে সীমাবদ্ধ করে রাখতে সম্মত হননি, রসবাদের অব্যাপ্তি দোষের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে এঁরা দেখাতে চেয়েছেন—কাব্য পাঠ করে আমরা যে আনন্দ পাই সেই আনন্দ শুধু ভাবাঙ্ঘাদন জনিত আনন্দ নয়, হৃন্দর শব্দালংকার অর্থালংকার প্রয়োগের মধ্যে হৃন্দর রীতির বা পদসংঘটনার মধ্যে, বিচিত্র বাগব্রহ্মতার মধ্যে, প্রকাশ শক্তির মধ্যে নৈপুণ্য উপলব্ধি করেও আমাদের আনন্দ জন্মে থাকে। এ ছাড়া কোন-কিছুর যথাযথ বর্ণনা বা চিত্রতাকরণ থেকেও আমরা আনন্দ লাভ করিতে পারি। ধ্বনিবাদীরা অব্যাপ্তিদোষ পরিহার করতে গিয়ে কাব্যের আত্মা হিসাবে ধ্বনিকে গ্রহণ করেছেন এবং বস্তুধ্বনি অলঙ্কারধ্বনি এবং রসধ্বনি এই তিন শ্রেণীতে ধ্বনিকে ভাগ করেছেন। রসাত্মক না হ'লেও যে বাক্য কাব্য হতে পারে—বস্তুকে অথবা অলঙ্কারকে ধ্বনিত করেও বাক্য কাব্য মর্যাদা লাভ করতে পারে এইটুকুই ধ্বনিবাদীদের বিশেষ বক্তব্য। রম্যার্থবাদী জগন্নাথ তাঁর রসগঙ্গাধর-গ্রন্থে কাব্যের সংজ্ঞা করেছেন—রমণীয়ার্থ প্রতিপাদকঃ শব্দঃ কাব্যম্। অর্থাৎ যে শব্দ রমণীয় অর্থ প্রতিপাদন করে তারই নাম কাব্য। রমণীয়তার সংজ্ঞা দিয়েছেন তিনি ঐভাবে, রমণীয়তা চ লোকোত্তর আত্মলাদজনক জ্ঞান গোচরতা। লোকোত্তর আত্মলাদন এবং জ্ঞানগোচরতা এই দুটি শব্দের তাৎপর্য বিশেষভাবে প্রণিধান বোঝায়। “লোকোত্তর আত্মলাদ” ব্যক্তিগত বাসনা কামনা পরিপূর্তি জনিত আনন্দ নয়, ইংরেজিতে যাকে বলা হয়েছে—‘disinterested pleasure’ সেই ধরনের আনন্দ এবং সেই কারণে কোন বিশেষ বিষয়ের রূপগত সৌন্দর্য উপভোগ করার আনন্দ। এই লোকোত্তর আনন্দ অর্থাৎ রূপগত সৌন্দর্যের উপলব্ধি জনিত আনন্দ আমরা যেমন বস্তুরূপের দ্ব্যানে পেতে পারি, তেমনি চিত্তার যুক্তি বাঁধুনি তথা রূপের মধ্যেও পেতে পারি। এই কারণেই চিত্তার নৈব্যক্তিক জগতকে শিল্পের সব্যক্তিক জগৎ থেকে পৃথক করার জন্য শুধু ‘রমণীয় শব্দ’ না বলে রমণীয়

অর্থপ্রতিপাদক শব্দ কথাটি ব্যবহার করেছেন এবং “অর্থ” কথাটি ব্যবহার করে কাব্য বিশেষের জগতকে চিন্তার সামান্ত্রের জগৎ থেকে পৃথক করেছেন। কিন্তু তারা রসবাদী তাঁরা খণ্ডনে দ্বন্দ্ব হননি, তাঁরা প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন—সব কিছুই শেষ পর্যন্ত কোন-না-কোন ভাবে ব্যক্ত করে। রস রসাতাস ভাব ভাবান্তাস, রসশবলতা, ভাবশবলতা—“সর্বৈহপি রসনাদ রসাঃ”। শুধু তাই নয়, প্রাকৃতিক রসের বা দৃশ্যের যথাযথ বর্ণনা, যাকে আমরা স্বভাবোক্তি বলে থাকি, তাকেও রসবাদীরা প্রয়োজনীয় বলে রসবাদের ব্যাপ্তির গভীর মধ্যে স্থান করে দিয়েছেন। মোট কথা, পাশ্চাত্যের সংকেতবাদীদের মতোই—রসবাদীরা কাব্যকে আবেগাত্মক ভাষা (emotive language) বলে প্রতিপন্ন করতে চেষ্টা করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তই যেন করতে চেয়েছেন যে—শিল্প ভিন্ন ভিন্ন মাধ্যমে মানুষের আবেগবেই—সে আবেগ ব্যক্তিগত আবেগই হোক আর পরগত আবেগই হোক—ব্যক্ত করে থাকে; এমন কি বস্তু প্রতীতিও নিছক প্রতীতিমাঝে সীমাবদ্ধ থাকে না শেষ পর্যন্ত তা—কোন-না-কোন অস্থিভূতি বা আবেগে পর্ববসিত হয়ে যায়।

আরও সহজ করে বললে বলতে হবে—মানুষ বস্তুজগতের যে রূপ উপলব্ধি করে, তা’র রূপ হিসাবে ইন্দ্রিয়ের দ্বারা গৃহীত হয় বটে, কিন্তু রূপের কোন স্বাধীন শক্তি নেই, তা’র ভাবের ব্যঞ্জক ছাড়া আর কিছুই নয়। ইন্দ্রিয়-সংবেদন বা প্রতীতি নৈরাসিক বিচারের অধীন অথবা ভাবাবেগের ব্যঞ্জক—এই দুই গতি লাভ করে। নৈরাসিক জ্ঞানের উপাদানীভূত না হলেই তা’র আবেগের ব্যঞ্জক হয়ে দাঁড়ায়।

এই ধারণা সত্য কি মিথ্যা সে বিচারে প্রবৃত্ত হওয়ার অবকাশ এখানে নেই, এখানে শুধু এই কথাটাই বলতে চাই যে ‘শিল্প ভাবাবেগের প্রকাশ’—এই মতটি বেশ প্রাচীন এবং প্রবল মতবাদ। প্লেটোর সময় থেকে আরম্ভ করে আজও পর্যন্ত সত্যবাদটির ভক্তের সংখ্যা নগণ্য নয়। সৃজনশীল কল্পনাবাদের প্রতিষ্ঠা ও মহিমা দতই বুদ্ধি পাক, এখনও আবেগবাদের পরাভব ও তিরোভাব ঘটেনি। ই. এফ. ক্যারিট মহাশয় তাঁর ‘এ্যান ইন্ট্রোডাকশন টু এস্থেটিক’ গ্রন্থের পরিশিষ্টে “বিউটি এন্ড দি এক্সপ্রেশন অফ ইমোশান” (আবেগের প্রকাশ হিসাবে সৌন্দর্য) শীর্ষক

সংজ্ঞা সংকলনে যেটো থেকে জেন্সটাইল পর্বন্ত ৪২ জন কবি-সমালোচক-দার্শনিকের মন্তব্য উপস্থাপিত করেছেন। এবং এই কথাটাই প্রমাণ কল্পতে চেষ্টা করেছেন—আবেগই শিল্পের উপস্থাপ্য বিষয়বস্তু। এই মণীষীদের সকলের মন্তব্য উদ্ধৃত করতে গেলে অনেকেরই ধৈর্যচ্যুতি ঘটবে তবে কয়েকজনের মন্তব্য না উদ্ধৃত করলে অবস্থাটি পরিষ্কারভাবে বুঝানো যাবে না। তাই কয়েকজনের মন্তব্য আমরা উপস্থাপিত করছি। জে ডেনিস বলছেন—“কাব্যের ও চিত্রের সর্বত্র আবেগ থাকবে। আবেগের অভিব্যক্তি হিসাবেই শিল্প আমাদের এত প্রিয়।” মুরাতোবি বলছেন,—“আমরা আবেগোদ্দীপিত হয়েই কল্পনা করি বা প্রতিরূপ সৃষ্টি করি, আবেগের স্পর্শেই নির্জীব বস্তু সজীব হয়ে উঠে।” এডিসন বলেছেন—“বর্ণনা প্রাশসা পায় তখনই যখন তা’ এমন কিছুকে উপস্থাপিত করে যা’ পাঠকের মনে আবেগ জাগাতে মনকে আবেগমখিত করতে সমর্থ হয়।” ভিকো বলেছেন—“ভাবাবেগজনক বাক্যই কাব্যিক ভণিতি।” এলিসন বলেছেন—“বস্তুবৈশিষ্ট্য স্বভাবতঃ হৃদয়ের বা মহীয়ান নয়, আবেগজনকগুণের সংকেত বা প্রকাশ রূপেই তা’ হৃদয়ের বা মহীয়ান। বা’ আবেগের বিষয় নয় তা’ কিছুতেই আনন্দের বিষয় হ’তে পারে না।” কান্ট বলেছেন—“আলোকের বা শব্দের রূপান্তরের মধ্যে এমন একটি ভাবা থাকে যার সাহায্যে প্রকৃতি আমাদের সঙ্গে কথা বলে এবং যার একটা নিগূঢ় অর্থ আছে। আমরা মহীকহকে বা প্রাসাদকে ঐশ্বর্যমণ্ডিত বা মহীয়ান বলি, প্রান্তরকে হাওয়াংফুল বা আনন্দোৎফুল্ল বলি, এমন কি বর্ণরাজিকে বিজয়, পবিত্র, কোমল বলি ; কারণ, তারা আবেগ উদ্বিগ্ন করে।” কোলরিজ লিখছেন, “সমস্ত চারুকলায় সাধারণ উদ্দেশ্য আবেগ উদ্দীপিত করে আনন্দ দেওয়া।” শেলী বলেছেন—“ভাবা হচ্ছে মানুষের ভিতরকার সত্যের মধ্যে নিহিত আবেগের ও ক্রিয়ার প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা।” হেগেল বলেছেন—“শিল্পে মানুষের আত্মসাক্ষ্যকার ঘটে। শিল্প আমাদের ইন্দ্রিয়, অহুভূতি এবং আবেগ সমূহকে আলোড়িত করে তোলে। টলষ্টয় বলেছেন—“মানুষের মধ্যে কোন এক সময়ে যে অল্পতব জেগেছে, সেই অল্পতবকে আবার নিজের মধ্যে জাগিয়ে তোলা এবং গতি, রেখা বর্ণ ধ্বনি বা

পক্ষের মাধ্যমে সেই আবেগান্তরকে অগ্র মনে সঞ্চার করে দেওয়া তারই নাম 'শিল্পকলা'। এমন কি, যে ক্রোচে এস্টেটিক গ্রন্থে স্বজনশীল কল্পনাবাদের বা প্রতিভানবাদের প্রতিষ্ঠার জন্য কোমর বেঁধে লড়াই করেছেন, বুদ্ধি ও আবেগের স্পর্শ থেকে শিল্পের বিস্তৃতি বাঁচাবার চেষ্টা করেছেন, সেটী ক্রোচে পর্যন্ত তাঁর—“ব্রিভিয়ারি অফ এস্টেটিক” গ্রন্থে এই মন্তব্য করেছেন—“মহান শিল্পকর্মে স্বচ্ছ রূপের মাধ্যমে নিছক আবেগই ব্যক্ত হয়ে থাকে ; “নিউ এসেস্, ইন এস্টেটিক গ্রন্থে” লিখেছেন—“প্রত্যেকটি রেখা, রঙ অথবা সুর ভাবেরই বিগ্রহ” এবং “প্রবলেমস অফ এস্টেটিক”—এ লিখেছেন, শিল্পে যা” আমাদের হৃদয়কে নাচিয়ে তোলে, আমাদের চমৎকৃত করে সে হচ্ছে আবেগ—শিল্পীর মনের আগুন—অহুভূতি।” শিল্পতত্ত্বের যারা ‘এমপ্যাথি’-তত্ত্বে বিশ্বাসী তাঁরাও মূলতঃ ভাবাবেগবাদী মতপ্রবর্তক। থিয়োডোর লিপ্স লিখেছেন—“এ কথা ঠিক শৈল্পিক আনন্দের বিষয় হচ্ছে স্বন্দর বস্তুর ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ, কিন্তু তার ভিত্তি হচ্ছে আমার নিজেরই ভিতরকার সত্তা। আমিই বিষয়ের মধ্যে নিজেকে সরল, লঘু, গুরু, গর্ভিত বাঁলে অগ্রভব করি.....ইংগিত আমার কাছে গর্ব বা শোক প্রকাশ করে”। বিখ্যাত দার্শনিক আলেকজান্ডার তাঁর বহুখ্যাত “দেশ কাল ও দেবতা” নামক গ্রন্থে লিখেছেন—“কোন দৃশ্যে আমরা নিজেদেরই ভাবকে আরোপ করি জড় বা চেতন বস্তুকে অগ্রভবশীল করে তুলি, মূর্তিকে গর্বে প্রাণবান করি। শুধু এই আরোপটুকুর জন্তই স্বন্দর বস্তু প্রকাশ উৎকর্ষ লাভ করে”। টি. ই. হলমে লিখেছেন—“যে শিল্পকর্মকে আমরা স্বন্দর বলে মনে করি তা’ আমাদের আনন্দেরই বাস্তবায়িত রূপ। জ্যামিতিক শিল্পও তীব্র ধর্মীয় আবেগ জাগাতে পারে।” হলমের সিদ্ধান্তের সঙ্গে জর্জ স্টাটায়নের—“সৌন্দর্য আনন্দের বাস্তবায়িত রূপ” (Beauty is objectified pleasure) এই মতটির সাদৃশ্য লক্ষণীয়। লিয়োন বলছেন—“শিল্প প্রকাশ করে—বাস্তবায়িত বা মূর্তায়িত করে আমাদের অহুভূতিকে বা আবেগকে বা মানসিক অবস্থাকে।” জেটাইল বলছেন—“শিল্পী রূপায়িত করে একমাত্র নিজেরই অহুভূতিকে।” এই তালিকার সঙ্গে হানসলিক

রচিত ‘সংগীতে সুন্দর’ গ্রন্থে সংগৃহীত আবেগবাদীদের তালিকাটি পাশে বেখে পড়লে দেখা যাবে—সংগীত আবেগের প্রকাশ এই সিদ্ধান্তটি প্রোটো এন্ট্রিষ্টদের সময় থেকে অপ্রতিহত গতিতে চলে আসছে এবং ঊনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে হানসলিকের ও অন্তান্ত কল্পনাবাদীদের প্রবল বাধা সত্ত্বেও সিদ্ধান্তটির জনপ্রিয়তা নষ্ট হয়নি। এ কথা ঠিক যে হানসলিকের “সংগীতে সুন্দর” আবেগবাদের সামনে একটি প্রবল বাধা হয়ে দাঁড়িয়েছিল, খুব জোরের সঙ্গেই প্রচার করেছিল যে সংগীত কোন বিশেষ আবেগ প্রকাশ করতে পারে না। শুধু পারে স্বর-সংকেতে আবেগের গতি-প্রকৃতির সাদৃশ্য সৃষ্টি করতে কিন্তু আজও আবেগবাদকে কল্পনাবাদ স্থানচ্যুত করতে পারে নি; সাধারণ অভিজ্ঞতাই আবেগবাদকে বাঁচিয়ে রেখেছে। সংগীত শোনার সময়ে আমাদের মনে আবেগের উদ্বেক ঘটে এ যেমন সহজ অভিজ্ঞতা, তেমনি গীতি-কবিতার কবির ব্যক্তিগত মনোভাব ব্যক্ত হয় এবং শ্রোতার মনেও তা একটি ভাবাবেগের সৃষ্টি করে, বর্ণনাময়ী শ্রব্য-কাজিনী-কাব্যেও যেখানে অপর ব্যক্তিদের জীবনচক্সের রূপ উপস্থাপিত হয় ভাবাবেগ ব্যক্ত হয় এবং দৃশ্যকাব্যেও সুখদুঃখ নানাব্যস্তরাত্মক জীবনবৃত্ত উপস্থাপিত করা হয়—এ অভিজ্ঞতাও খুবই সহজ। তাই কি প্রাচ্যে, কি প্রতীচ্যে ‘শিল্প ভাবাবেগের প্রকাশ’ এই ধারণাটি বহুকাল ধরে বহু মনে স্থান লাভ করে আসছে। ভাবাবেগবাদের কিছু কিছু রকম ফের লক্ষ্য করা যায়। কেউ কেউ বলতে চান—বিশেষ করে ধার্ম আধ্যাত্মিকতার উপরে বেশী জোর দেন—শিল্পের উৎকর্ষ সাধারণ বা জৈবিক আবেগ জাগানোর উপরে নির্ভর করে না, শিল্পের উৎকর্ষতা বেশী হয় যত তা আধ্যাত্মিক আবেগে, দিব্য আবেশে মনকে আত্মত ক’রে তোলে এবং ঐ আবেগের বা আবেশের দ্বারা ইহলৌকিক চেতনা থেকে মনকে উদ্ধারলোকবিহারী ক’রে তোলে। বলা বাহুল্য—দর্শনে দ্বারা ইনসেনডেন্টালিজিম অর্থাৎ অভিজ্ঞাগতিক অনুভূতির অভিল্যাপী, তাঁরাই সাধারণতঃ শিল্পে দিব্যানুভূতিবাদী হ’য়ে থাকেন। এই প্রসঙ্গেই বলে রাখা ভাল—এই ধরনের মতবাদ গ্রহণ করলে শিল্প বিচারের কোন বাস্তব মানদণ্ড পাওয়া সম্ভব নয়। আবেগবাদের আর এক রকম-কেন হচ্ছে—

তাদের মত ধারা বলতে চান—শিল্পের উদ্দেশ্য সাধারণ আবেগ জাগানো নয় ; শিল্পের উদ্দেশ্য হ'ল বিলক্ষণ একটি আবেগ—অর্থাৎ শৈল্পিক আবেগ (aesthetic emotion) জাগানো। জীবের সহজাত প্রবৃত্তির—(psychophysical disposition or instincts) সঙ্গে এই আবেগের কোন সম্পর্ক নেই ; এ আবেগ—তাত্পর্যপূর্ণরূপ (significant form) উপলব্ধি করার আবেগ, আত্মার গভীরতর একটি প্রবৃত্তি চরিতার্থ হওয়ার আবেগ। এই প্রসঙ্গে বলা দরকার এ'রা তাত্পর্যপূর্ণ রূপের সংজ্ঞা দিতে বলেন—তাত্পর্যপূর্ণ রূপ হচ্ছে সেইরূপ যা শৈল্পিক আবেগ জাগাতে সমর্থ এবং শৈল্পিক আবেগ হচ্ছে সেই আবেগ যা তাত্পর্যপূর্ণ রূপের উপলব্ধি থেকে জন্মে। এ ধরনের সংজ্ঞা বা ব্যাখ্যা নিশ্চয়ই সন্তোষজনক নয়। তারপূর্ব এ কথাও মনে রাখা প্রয়োজন যে, শৈল্পিক আবেগ শৈল্পিক আনন্দ থেকে পৃথক কেন'ন বিষয় কিনা তা এদের ব্যাখ্যায় স্পষ্ট হয়ে উঠেনি। তবে তা না উঠলেও, একথা ঠিক যে এ'রা এই কথাই বলতে চান—শৈল্পিক আবেগ সৃষ্টি করাই শিল্পীর মূখ্য উদ্দেশ্য, আর সার্থক রূপ ঐ আবেগ প্রকাশেরই সমর্থ উপায় বিশেষ।

শিল্পের সঙ্গে আবেগের সম্পর্ক আত্মবৃত্তিক অথবা আন্তরিক কিনা এ নিয়ে যেমন মতভেদ আছে এবং ঐ সম্পর্ক আন্তরিক বা আত্মিক ব'লে গণ্য ক'রে আবেগবাদ গড়ে উঠেছে, তেমনি শিল্পের সঙ্গে আনন্দের সম্পর্ক সম্বন্ধেও অল্পরূপ মতভেদ আছে এবং আনন্দকে শিল্পের অন্তর্ভুক্ত বলে মনে করে আনন্দবাদ প্রতিষ্ঠা লাভ করেছে। দার্শনিক হিসাবে ধারা আনন্দকেই পরমার্থ ব'লে মনে করবেন, উপনিষদের ঋষিদের সঙ্গে এক হ'য়ে বলবেন—আনন্দ থেকেই সব কিছুই উৎপত্তি, আনন্দেই সব কিছুই স্থিতি এবং আনন্দতেই সব কিছুই লয়, বাদের দৃষ্টিতে—আনন্দকল্পমুখ্যতঃ যদ্বিভাতি তাঁরা নিশ্চয়ই একরূপ সিদ্ধান্তে পৌঁছাবেন—রবীন্দ্রনাথ যেমন পৌঁছেছেন। সচ্চিদানন্দ ব্রহ্মেব আনন্দস্বভাবই অনন্তস্বভাব এবং ঐ স্বভাবেরই মধ্যে প্রকাশতত্ত্ব নিহিত। আনন্দস্বভাবেই ব্রহ্ম অনন্ত হয়েছেন, নিজেকে রূপে রূপে প্রকাশ করেছেন। এই স্বভাবের ক্রিয়াই মাহুয়ের মধ্যে পুনরাবৃত্ত হচ্ছে। সং স্বভাবে মাহুয় টিকে থাকার জন্ত চেষ্টা করছে। চিৎ স্বভাবে সে

সব কিছু জানতে চাইছে আর আনন্দ স্বভাবে অনন্ত হতে চাইছে, নিজেকে বহুরূপে বিলসিত করতে চাইছে—এক কথায় নিজেকে সংস্কৃত তথা সৃষ্টি করছে। এই সৃষ্টিরই নাম শিল্প বা আত্মসংস্কৃতি। লক্ষণীয়—সং-স্বভাব চিং-স্বভাব এবং আনন্দ-স্বভাব একই ত্র্যক্ষের স্বভাব বটে, কিন্তু তিনটি স্বভাব স্বতন্ত্র এবং স্বতন্ত্র বলেই স্রষ্টার বা শিল্পীর প্রকাশ মূলতঃ আনন্দেরই প্রকাশ। ‘রূপং রূপং প্রতিরূপং’ ঐ আনন্দেরই বাস্তব স্থিতি। আনন্দবাদীর কাছে—শিল্পের মূল্য উপযোগ মূল্য নয়, এবং সত্যমূল্যও নয়, শিল্পের মূল্য আপাতদৃষ্টিতে প্রকাশ মূল্য বা সৌন্দর্য মূল্য হলেও, আসলে আনন্দ-মূল্য। শিল্পে রূপ-সৌন্দর্য উপলক্ষ্য, লক্ষ্য হ’চ্ছে আনন্দ। এই আনন্দের সঙ্গে দিব্যোপলব্ধিজনিত আনন্দের কোন পার্থক্য নেই এবং তা’ নেই বলেই দিব্যাত্মভূতির মতোই—অনির্বচনীয়। আনন্দকে এইভাবে ষাঁরা পরমতত্ত্ব হিসাবে দেখেন না, তাঁদের মধ্যেও অনেকে শিল্পকে আনন্দসম্ভোগেরই সামগ্রী হিসাবে গণ্য করে থাকেন। এ আনন্দকে সাধারণ ভাবে—তিনশ্রেণীতে ভাগ করা যেতে পারে। একশ্রেণীতে আছেন তাঁরা ষাঁরা শিল্পের আনন্দকে ব্যক্তিগত অর্থাৎ জৈব-মানসিক বাসনা চরিতার্থ হওয়ার আনন্দ বলে গণ্য করে থাকেন; এঁরাই শিল্পতত্ত্বে ‘হেডনিষ্ট’ নামে পরিচিত। এঁদের মধ্যে কেউ শৈল্পিক আনন্দকে ইন্দ্রিয়-স্থূথের, কেউ বাড়তি মানসিক শক্তির, ১ অভিব্যক্তির বা খেলার, কেউ আত্মপ্রতিষ্ঠা কামনা চরিতার্থ হওয়ার আনন্দের কেউ আত্মপ্রদর্শনের বা অহংকার চরিতার্থ হওয়ার আনন্দের কেউ অবদর্শিত কামনা চরিতার্থ হওয়ার আনন্দের এমনি সব ব্যক্তিগত বাসনা-কামনা পরিপূরণের আনন্দের সমগোজায় বলে মনে করেন।

দ্বিতীয় শ্রেণীতে আছেন তাঁরাই ষাঁরা শৈল্পিক আনন্দকে শৈল্পিক ‘আবেগের’ মতো একটা বিলক্ষণ আনন্দ বলে বিস্তৃত রূপোৎকর্ষের উপলব্ধি জনিত আনন্দ বলে মনে করেন এবং তৃতীয় শ্রেণীতে আছেন সেই মধ্যপন্থাবলম্বকারীরা ষাঁরা শৈল্পিক আনন্দকে একাধারে রূপমূল্যবোধজনিত আনন্দ এবং বাসনা চরিতার্থ হওয়ার আনন্দ—এই দুই আনন্দের সংমিশ্রিত রূপ বলে মনে করেন। প্রথম শ্রেণী

যেমন শিল্প সমালোচক বিস্তৃত আনন্দের অস্তিত্ব স্বীকার করতে কুণ্ঠিত, দ্বিতীয় শ্রেণী তেমনি শিল্পের আনন্দ থেকে উপযোগকে বা ব্যক্তিগত বাসনাপরিপূরণের সম্ভাবনাকে সরিয়ে রাখতে বদ্ধপরিকর। তৃতীয় শ্রেণী এই দুই অতিকোটিক মতের সমন্বয় করে এই কথাই বলতে চায় যে—শিল্পে সৌন্দর্য বা কলা-মূল্য এবং প্রভাব বা উপযোগ-মূল্য একই আধারে থাকে এবং এই দুই মূল্যের পূর্ণ হিসাব করেই শিল্প—সমালোচনা করা উচিত। এই মতের জোরালো সমর্থন করেছেন প্রফেসর ফারো-ড ওসবোর্ণ তাঁর ‘এস্‌থেটিক এ্যাণ্ড ক্রিটিসিজিম’ গ্রন্থে। তিনি লিখছেন—

“আমি মনে করি এই সমালোচনা-গত সমস্তার একটিমাত্র সমাধানই আছে এবং সেট সমাধান হচ্ছে একদিকে সাহিত্যের সাহিত্যিক উৎকর্ষ অর্থাৎ সৌন্দর্যমূল্য, অন্যদিকে সাহিত্যের মহত্বমূল্য—এই দুই মূল্যের মধ্যে পাখ্য স্বীকার করে নেওয়া। এটা স্বীকার না করা পর্যন্ত আমরা যে সব কথা বলব তা’ শুধু রহস্যই সৃষ্টি করবে।” ওসবোর্ণ সাহিত্য-শিল্প সম্পর্কে এই উক্তি করলেও, শিল্পের সৌন্দর্যমূল্য এবং মহত্বমূল্য বিচার করা যে প্রত্যেক শিল্পের জন্যই আবশ্যিক এইটাই তাঁর দাবার অভিপ্রায়। এই প্রসঙ্গেই স্মরণ করাতে চাই যে এই দুই মূল্যের হিসাব না করলে শিল্পবিচার সম্পূর্ণ হয় কি না এ নিয়ে বাগবিতণ্ডা বহুকাল আগে থেকেই চলে আসছে। এই সমস্তাটিই—‘গুড আর্ট’ এবং ‘গ্রেট আর্ট’র সমস্তা নামে পরিচিত। শিল্পকে হৃদয় হতেই হবে, হৃদয় না হ’লে শিল্প তার প্রাথমিক শর্তই লঙ্ঘন করে এ কথা যেমন সকলেই স্বীকার করেছেন, তেমনি এ কথাও কেউ অস্বীকার করতে পারবেন না যে বিষয়বস্তুর গুরুত্বের বা মহত্বের তারতম্য শিল্পের সামগ্রিক আবেদনে ইতিবিশেষ ঘটে—শিল্পের সামগ্রিক আবেদনে বিষয়বস্তুর আবেদনও একটা বড় অংশ গ্রহণ করে থাকে। এন্ট্রিটেলের চিন্তাতে আমরা এই সমস্যার প্রথম চেতনা লক্ষ্য করে থাকি। শৈল্পিক আনন্দের স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি একস্থলে বলেছেন, শিল্প আমাদের জ্ঞানের পরিধি বাড়িয়ে দেয়—জীবনরহস্যকে জানার বলে আমরা শিল্প থেকে আনন্দ পাই; অন্যস্থলে বলেছেন—শিল্পের আনন্দ যথাযথ অহুকরণ দেখার বা হৃদয়ের স্রষ্ট্রনৈপুণ্য

গঠন-সামঞ্জস্য দেখার আনন্দ। এরিষ্টটলের মতো যাঁরাই শিল্পকে কোন বস্তু-বিশেষের প্রকাশ বলে মনে করেন—বিষয়নিরপেক্ষ রূপ পরিকল্পনার কসরৎ বলে গণ্য করেন না, তাঁরা শিল্পসমালোচনার একদিকে বিষয় বস্তুর গৌরব অন্যদিকে কলা-সৌন্দর্য অর্থৎ রূপকর্মের গুণাবলী—অঙ্গাঙ্গি সম্পর্কে সামঞ্জস্য বা সমন্বয়, উপাদান যোজনায় ঐচ্ছিত্য প্রভৃতি বিচার করে আসছেন। একখানি লম্বা প্রহসন শিল্প হিসাবে নির্ণেয় তথা সুন্দর আখ্যা পেতে পারে কিন্তু একখানি গুরুগম্ভীর ট্র্যাজিডি কলাকৌশলে চিত্তাকর্ষক ও নির্দোষ হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে ‘মহান’ আখ্যা লাভ করে এবং করে বিষয়বস্তুর গুরুত্ব ও মহত্বের ভিত্তি। ‘কলা কৈবল্যবাদী’ ওয়ালটর পেটার মহাশয় এ বিষয়ে যে মীমাংসায় উপনীত হয়েছেন তা এই প্রসঙ্গে উল্লেখ করা যেতে পারে। পেটারের মত—‘সব সৌন্দর্যই শেষ পর্যন্ত সত্যের স্মৃতি, অথবা যাকে আমরা বলি প্রকাশ (একপ্রকাশন) —অন্তরের ধ্যানের সঙ্গে বাক্যের স্মৃতি নিবিড় সম্পৃক্তি বা সাযুজ্য।এই সাযুজ্য আর কিছুই নয়—The unique word, phrase, sentence, paragraph, essay or song absolutely proper to the single mental presentation or vision within” এই সাযুজ্য যখন ঘটে তখনই রচনা সুন্দর শিল্পরূপ লাভ করে। কিন্তু সুন্দর হলেই শিল্প মহান হয় না—The distinction between great art and good art depending immediately, as regards literature at all events not on its form, but on the matter’—(স্টাইল প্রবন্ধ—৩৫-৩৬পৃঃ) এই দিক থেকে শৈল্পিক আনন্দের উৎস দুটি—এক রূপগত সৌন্দর্য দুই—বিষয়বস্তুর প্রকৃতি, পেটারের ভাষায়—Its alliance to great ends or the depth of the note of revolt or the largeness of hope in it’—মহান উদ্দেশ্যের সঙ্গে সম্পর্ক বিদ্রোহের সুরের গভীরতা বা উদার ‘আশার ব্যঞ্জনা’ কিন্তু সব চেয়ে বড় প্রশ্নটি এই—আনন্দের সঙ্গে শিল্পের সম্পর্ক আত্মবাস্তবিক অথবা স্বাভাবিক? আরো নির্দিষ্টভাবে প্রশ্নটিকে

উপস্থাপিত করলে এরূপ দাঁড়াবে—আনন্দ শিল্পের স্বরূপ লক্ষণ কি না? এই প্রশ্নটির আলোচনায় ক্রোচে যে কথাগুলি বলেছেন সেগুলি খুবই প্রণিধানযোগ্য। অনেকেই জানেন—ক্রোচে প্রাতিভানবাদী বা স্বজনশীল কল্পনাবাদী এবং ক্রোচের কাছে কল্পনা একটি স্বতন্ত্র ও স্বাধীন জ্ঞানবৃত্তি। একদিকে তা নৈসর্গিক জ্ঞান থেকে অন্যদিকে আর্থনৈতিক ও নৈতিক ক্রিয়া থেকে পৃথক। ক্রোচের মতে শিল্পের সঙ্গে আনন্দের যোগ আত্মবৃত্তিক। তিনি বলেছেন—“Indeed it (আনন্দ) accompanies them of necessity, because they are all in close relation both with one another and with the elementary volitional form. Therefore each of them has for concomitants individual volitions and volitional pleasures and pains as known feeling. But we must not confound a concomitant with the principal fact and substitute the one for the other. The discovery of the truth or the fulfilment of a moral duty produces in us a joy which makes vibrate our whole being, which by attaining the aim of those forms of spiritual activity attains at the same time that to which it was practically tending as its end. Nevertheless economic or hedonistic satisfaction, ethical satisfaction, aesthetic satisfaction, intellectual satisfaction, though thus united remain always distinct” এ (Aesthetic feelings—page 76)। ক্রোচের বক্তব্যের আসল কথা এই যে মূল বাসনা নানা বিষয়াকাজ্যের খাতে শাখায়িত হ’য়ে বিশেষ বাসনা বা চাহিদা হ’য়ে দাঁড়িয়েছে। বাসনার পরিপূরণে সমস্ত সত্তার মধ্যে আনন্দের উদ্ভেজনা জাগে এবং বাসনার অপরিপূরণে বেদনা বা দুঃখ জাগে। বাসনা যাকেই যেহেতু বিশিষ্ট সেইহেতু আনন্দও বিশিষ্ট। মূল বাসনার সঙ্গে ক্রিয়াগুলির (প্রাতিভানিক, নৈসর্গিক, আর্থনৈতিক ও নৈতিক) যোগ থাকলেও, ক্রিয়াগুলি নিজ বিশেষত্বে সর্বদাই স্বতন্ত্র। অর্থাৎ প্রাতিভানিক ক্রিয়া জ্ঞানাত্মিক। ক্রিয়া বটে কিন্তু এই ক্রিয়া দ্বারা আমরা বিশেষ বিষয়কে

চাইছে। এই চাহিদার পূরণ ঘটলে যে আনন্দ হয় তাকে আমরা বলি শৈল্পিক আনন্দ, নৈসর্গিক জ্ঞানের চাহিদা পূর্ণ হলে যে আনন্দ হয় তাকে বলি বৌদ্ধিক আনন্দ, আর্থনৈতিক চাহিদা পূর্ণ হ'লে যে আনন্দ হয় তার নাম আর্থনৈতিক বা “হেডনিষ্টিক” আনন্দ, নৈতিক চাহিদা পূর্ণ হ'লে যে আনন্দ জন্মে তাকে বলি হয় নৈতিক আনন্দ। এই আনন্দগুলির উৎস মূল বাসনা হলেও, বিশেষ বিশেষ বাসনার পরিপূরণজনিত স্বতন্ত্র আনন্দ যে বিষয়ের চাহিদা বাসনাকে বিশিষ্ট করে তুলেছে সেইটিই—‘মুখ্য’, আনন্দ আনুভূতিক। মোট কথা আনন্দকে শিল্পের স্বরূপলক্ষণ বা বৈশেষিক লক্ষণ করা চলে না, কারণ, আনন্দ একমাত্র শিল্পেব চাহিদারই ফলশ্রুতি নয়, প্রত্যেক চাহিদারই পরিপূরণ ঘটলে আনন্দ হয়। এ কথা আমরা বলতে পারিনে যে যা কিছু আমাদের আনন্দ দেয় তাই শিল্প, তাহলে নৈসর্গিক জ্ঞান, আর্থনৈতিক কামনার বিষয়, নীতি এবং আবও অনেক কিছুই শিল্পের অন্তর্ভুক্ত হ'য়ে পড়বে। বাসনা যখন বহুশাখার শাখায়িত এবং শাখায়িত ব'লেই স্বতন্ত্র, এবং প্রত্যেক বিশেষ বাসনার পরিপূর্ণতায় বিশেষ জাতীয় আনন্দ হয়, তখন সাধারণভাবে আনন্দ শিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ হ'তে পারে না। যদি সাধারণ আনন্দকে বিশেষায়িত করবার জন্য রূপ দেবার বা রূপ সৌন্দর্যের এই বিশেষণ দেওয়া হ'য়, তা' হ'লে এই কথাই বলতে হবে যে শিল্পেব বিশেষত্ব রয়েছে আনন্দের মধ্যে নয়, বিশেষত্ব রয়েছে—রূপ-সৌন্দর্যের মধ্যে, রূপের অভিব্যক্তির মধ্যে। বলা বাহুল্য, আনন্দকে শিল্পের স্বরূপলক্ষণের মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করতে গেলে, এইটিই আমাদের প্রমাণ করতে হবে যে একমাত্র রূপোপলব্ধি ছাড়া আর কোন কিছু থেকেই আমরা আনন্দ পাইনে, বৌদ্ধিক আনন্দ, আর্থনৈতিক আনন্দ, এবং নৈতিক আনন্দ ব'লে কোন কিছু নাই। নিশ্চয়ই একথা প্রমাণ করা যাবে না এবং যাবে না বলেই ‘আনন্দ’ রূপ একটা সামান্য অনুভূতিকে (feeling) সব বাক্য বাসনার আনুভূতিক মানসিক ব্যাপারকে—একটি বিশেষ চাহিদার স্বরূপ লক্ষণ ব'লে গণ্য করা চলবে না। রবীন্দ্রনাথের মতো আমরা যদি আনন্দকে, সংস্কৃত

এবং চিৎকৃত্যের থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র একটি স্বভাব (attribute) বলে গণ্য করি এবং আনন্দতত্ত্বের মধ্যেই প্রকাশতত্ত্বকে নিহিত করতে চাই তা হ'লে অবশ্য ভিন্ন কথা। তবে তাতেও সমস্তার সমাধান হবে না।

আমরা দেখেছি—আবেগবাদীদের মধ্যে সাধারণ আবেগবাদী, দিব্যাবেগবাদী এবং শৈল্পিক আবেগবাদী এই তিন সম্প্রদায় রয়েছে, তেমনি আনন্দবাদীদের মধ্যেও দিব্যানন্দ—লৌকিক আনন্দ এবং শৈল্পিক আনন্দ এই তিন প্রকার আনন্দের ভিত্তিতে তিনটি সম্প্রদায় গড়ে উঠেছে। যারা ব্রহ্মবাদী হেগেলের মতো Absolute Idealist বা স্পিনোজার মতো সাবস্ট্যান্সবাদী তাঁরা আনন্দকে ব্রহ্মের (এ্যাবসোলিউটের বা সাবস্ট্যান্সের) “মোড্” বা স্বভাব বলে গণ্য করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছতে চেয়েছেন যে শিল্পীরা শেব পর্যন্ত ঐ অখণ্ড দিব্য আনন্দকেই শিল্পে প্রকাশ করতে চেষ্টা করত। লৌকিক আনন্দবাদীরা—যাদের ‘হেডনিষ্ট’ বলা হয়—শিল্পকে লৌকিক বাসনা-পরিপূরণজনিত আনন্দের ব্যঙ্গক বলে মনে করেন এবং শৈল্পিক আনন্দবাদীরা—শৈল্পিক আবেগবাদীদের মতো—আনন্দবাদের অতি-ব্যাপ্তি-দোষ এড়াবার জন্য আনন্দের আগে বিশেষণ ছুঁড়ে দিয়েছেন—disinterested, impersonal, অলৌকিক, লোকোত্তর ইত্যাদি। এঁরা বলতে চান শিল্প যে আনন্দ সৃষ্টি করতে চায় তা’ সাধারণ লৌকিক আনন্দ নয়, দিব্যানন্দও নয়, তা’ শিল্প নিহিত রূপসৌন্দর্য উপলব্ধির আনন্দ। কান্টের disinterested pleasure, আমাদের সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রের রসের অলৌকিকত্ব, এবং রসগীয়ার্থ প্রকৃতি ব্যাখ্যা এসবই যে-সব কথা বলা হয়েছে, তাদের বিকৃত বিবরণ দেওয়ার অবকাশ এখানে নেই, এখানে প্রথমতঃ এই কথাটি বলতে চাই যে শিল্পের সংজ্ঞা দিতে শিল্প তাই বা’ অলৌকিক আনন্দ সৃষ্টি করে—এই কথা বলা, এবং অলৌকিক আনন্দের সংজ্ঞা দিতে, অলৌকিক আনন্দ তাই বা’ শিল্প উপভোগ থেকে জন্মে এ কথা বলা, প্রকৃত সংজ্ঞানিরূপণের দায়িত্ব এড়িয়ে যাওয়া জ্ঞান আর কিছু নয়। কারণ অলৌকিক আনন্দের স্থাননিষ্ঠ ব্যাখ্যা

বা ধারণা না পাওয়া পর্যন্ত শিল্পের প্রকৃতি কিছুই বুঝা যায় না। এখানে অলৌকিক আনন্দ—‘disinterested, pleasure’ সম্বন্ধে দু’একটি কথা বললে নিশ্চয়ই অবাস্তব কিছু বলা হবে না। আমরা আগেই বলেছি—আনন্দ হচ্ছে বিশেষ বিশেষ বাসনা পরিপূরিত হ’লে সত্তার মধ্যে যে একটা সুখদায়ক স্নায়বিক উদ্দীপনার বা তরঙ্গ প্রবাহের সৃষ্টি হয় এক মানসিক ভাবান্তর ঘটে, সেই অবস্থাটি। ব্যক্তির বাসনা বা চাহিদা না থাকলে আনন্দের কোন সম্ভাবনা থাকে না এ কথা সত্য হ’লে—আনন্দ মাত্রেরি ব্যক্তি বাসনার পরিপূরণজনিত মানসিক অবস্থা বিশেষ এবং সেই হিসাবে—লৌকিক বা interest-আশ্রয়ী। তা’ হ’লে আনন্দ অলৌকিক (disinterested) হবে কি করে? প্রয়োজন বিমুক্ত হবে কি করে? সুতরাং শিল্প অলৌকিক বা অপ্ৰয়োজনের আনন্দ সৃষ্টি করে—এ কথা বলার ভাৎপর্ষ কি? ও কথার কোন বিশেষ অর্থ আছে কি? লৌকিক আনন্দের অলৌকিক পরিণাম সম্ভব কি? এ কথা সত্য যে শিল্পের দ্বারা আমাদের বিশেষ একটি চাহিদার পরিপূরণ ঘটে—যে চাহিদা কোন বস্তুর তত্ত্বের চাহিদা, তথ্যের চাহিদা, উপযোগের চাহিদা, নীতির চাহিদা নয়। আমরা যখন কোন বিষয়ের তত্ত্ব জানতে আগ্রহী বা তার ইতিহাস জানতে ইচ্ছুক, বিষয়টি আমাদের জীবনবাগনের পক্ষে উপযোগী কি না—অর্থাৎ বিষয়টির উপযোগিতা জানতে চাই, বিষয়টি আমাদের নৈতিক চরিত্রের উপরে কি প্রভাব বিস্তার করে তার হিসাব করি, তখন বিষয়টি আমাদের ব্যক্তিগত বাসনা-কামনার সঙ্গে (interests), অভিযোজন প্রচেষ্টার সঙ্গে, ঘনিষ্ঠ যোগে যুক্ত থাকে এবং তা থাকে বলেই আমরা বলে থাকি—বিষয়টি আমাদের প্রয়োজনীয় অর্থাৎ বিষয়টি আমাদের বৌদ্ধিক চাহিদার অথবা আর্থনৈতিক চাহিদার অথবা নৈতিক চাহিদার সঙ্গে যুক্ত। অস্তপক্ষে আমরা যখন বৌদ্ধিক চাহিদার বিষয় হিসাবে বিষয়কে না চাই—বিষয়ের তত্ত্ব বা তথ্য জানতে না চাই, আর্থনৈতিক চাহিদার বিষয় হিসাবে বিষয়কে না চাই

অর্থাৎ বিষয়ের উপযোগিতা চিন্তা না করি, অথবা বিষয়কে নৈতিক চাহিদার বিষয় হিসাবে না দেখি তখন আমরা বিষয়কে এমন একটি চাহিদার বিষয় হিসাবে দেখি যা' আমাদের অভিযোজন প্রচেষ্টার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ বা প্রত্যক্ষযোগে যুক্ত নয়, যাকে বলা হয়—রূপ উপলব্ধির চাহিদা। এই চাহিদার বৈশিষ্ট্য এই যে—অভিযোজন প্রচেষ্টার সঙ্গে এ প্রত্যক্ষ ভাবে যুক্ত নয় এবং যুক্ত নয় বলে ব্যক্তিগত বাসনা হওয়া সত্ত্বেও, অব্যক্তিগত—ব্যক্তিগত স্বার্থচিন্তা থেকে দূরে অবস্থিত, অলৌকিক পর্যায়ে উপনীত। বিষয় থেকে আমরা যখন তত্ত্ব, তথ্য, উপযোগ, নীতি প্রভৃতি বিবেচনা বাদ দিয়ে রাখি তখন বিষয়টির মধ্যে আমরা রূপমূল্য অর্থাৎ সৌন্দর্য-মূল্য ছাড়া আর কোন মূল্যই স্বীকৃতি করিনে বিষয়টিকে অর্থাৎ প্রয়োজন বিযুক্ত করে দেখতে চাই, তার স্বরূপে দেখতে চাই। প্রয়োজন বিযুক্ত করে না দেখলে বিষয়কে স্বরূপে দেখা সম্ভব নয় বলেই, প্রয়োজন বিযুক্ত করে দেখার অর্থ বিষয়ের নিছক রূপটি দেখা বলে—‘তত্ত্ব তথ্য উপযোগ নীতি প্রভৃতি ‘ইন্টারেস্ট’ বাদ দিয়ে দেখা বলে নিছক রূপ উপলব্ধির চাহিদা লৌকিক হলেও অলৌকিক এবং তার পরিপূরণে যে আনন্দ তা’ অলৌকিক আনন্দ *disinterested pleasure*—‘অপ্রয়োজনের আনন্দ’। শৈল্পিক দৃষ্টিভঙ্গী—(এস্‌থেটিক এ্যাটিটিউড্) যে দৃষ্টিকোণ থেকে শিল্পী বিষয়কে গ্রহণ করে থাকেন এবং যে দৃষ্টিকোণ থেকে রসিকরা শিল্প সম্বোগ করে থাকেন আসলে বিষয়কে—সমস্ত স্বার্থবোধ থেকে বিযুক্ত করে, তার স্বরূপটি অর্থাৎ রূপোৎকর্ষ সাক্ষাৎকার বা উপলব্ধি করার মনোভঙ্গী। আমরা যখন দার্শনিক বৈজ্ঞানিকের দৃষ্টি নিয়ে বিষয়কে দেখতে চাই, তখন বিষয় থেকে, তত্ত্ব আবিষ্কার করতে চাই, বিষয়ের তত্ত্ব জানতে চাই ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে বিষয়কে দেখতে যাই তখন বিষয়ের তথ্য বা ইতিহাস জানতে চাই এইভাবে আর্থনৈতিক দৃষ্টিতে উপযোগ এবং নৈতিক দৃষ্টিতে নৈতিক প্রয়োজনীয়তা নিরূপণ করতে চাই, অর্থাৎ এই সব দৃষ্টিকোণ থেকে

আমরা যখন বিষয়কে দেখি, তখন বিষয়কে বিশেষ বিশেষ স্বার্থের—(interest)-এর অধীন করে দেখতে চাই, কিন্তু যখন শৈল্পিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখি তখন—বিষয়ের রূপমূল্য ছাড়া আর কিছুই হিসাব করিনে। বিষয়কে স্বরূপে দেখতে চাই। রূপীকে নিছক রূপের সীমায় আবদ্ধ করে দেখা মানেই প্রয়োজন থেকে মুক্ত করে দেখা ; কারণ রূপ রূপীর অস্তিত্বের—প্রাথমিক শর্ত বা ধর্ম বলে তথাকথিত ইন্টারেস্টের গণ্ডীর বাইরে।

এবার আবেগবাদ ও আনন্দবাদের দৃষ্টিকোণ গ্রহণ করলে শিল্প-সমালোচনায় যে সমস্তা দেখা দেবে সে সম্বন্ধে কয়েকটি কথা ব'লেই আমার এই বিতীয় বক্তৃতা শেষ করছি। শিল্প আবেগের বা আনন্দের প্রকাশ এই সিদ্ধান্ত মেনে নিলে, শিল্পের উৎকর্ষ বা অপকর্ষ বিচারের 'স্থত্র' হবে এই, যে শিল্পকর্ম আমাদের মনে অতিপ্রেরিত আবেগকে বা আনন্দকে বেশীমাত্রায় উদ্ভিক্ত কবে সেই শিল্প উৎকৃষ্ট, বা' আবেগ বা আনন্দকে জাগাতে অক্ষম তা' অপকৃষ্ট। আবেগ বা আনন্দকে মানদণ্ড করলে প্রথমেই এই অসুবিধার সম্মুখীন হ'তে হবে যে আবেগের বা আনন্দের মাত্রা ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে ভিন্ন বলে অপরিমের। হারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয় তাঁর 'এস্টেটিক এ্যাণ্ড ক্রিটিসিজিম' গ্রন্থের ১:৯ পৃষ্ঠায় এ সম্বন্ধে যে মন্তব্য করেছেন তা'কে উল্লিখিত উক্তির সমর্থক হিসাবে উদ্ধৃত করা যেতে পারে—*"as an instrument for recording the relative degrees of beauty inherent in various works of art as a criterion for assessing and comparing artistic excellence, a thermometer as it were of beauty pleasurability is purely private and has no validity from man to man"* অর্থাৎ বিভিন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে বিভিন্ন মাত্রায় যে সৌন্দর্য থাকে তা' পরিমাপ করার যন্ত্র হিসাবে শৈল্পিক মূল্য নির্ধারণের এবং তুলনা করার মানদণ্ড হিসাবে—সৌন্দর্যের তাপমান যন্ত্র হিসাবে আনন্দজনকতা সম্পূর্ণ ব্যক্তিগত ব্যাপার এবং ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে তা পৃথক। বোট কথা আবেগকে বা আনন্দকে শিল্পের বৈশেষিক লক্ষণ করলে

শিল্প সমালোচনাকে সম্পূর্ণভাবে ব্যক্তিগত করে তোলা হবে, ব্যক্তির আবেগ ও আনন্দের উপরে নির্ভরশীল করে তোলা ব্যক্তিগত অল্পভবের উপরে— ভালো-লাগা মন্দ-লাগার উপরে ছেড়ে দিতে হবে এবং তা দিলে সমালোচনার অরাজক অবস্থার সৃষ্টি করা হবে। এ বিষয়ে পরে আরো আলোচনা করা হবে ; হুতরাং এ বক্তৃতা এখানেই শেষ করছি।

শিল্পতত্ত্বে কল্পনাবাদ ও অবস্তবস্তকিঞ্চিদ-বাদ

আগের ছুটি বহুতায় আমি প্রথমতঃ বাস্তববাদী এবং দ্বিতীয়তঃ আবেগবাদী ও আনন্দবাদী দৃষ্টিভঙ্গির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করেছি এবং মনে মনে এ আশা পোষণ করছি যে আপনারা ঐ মতবাদগুলির বক্তব্য ও তাৎপর্য বুঝতে পেরেছেন, এবং ঐ মতবাদগুলির যে কোন একটিকে সত্য বলে গ্রহণ করলে শিল্প-সমালোচনায় কি পদ্ধতি অনুসরণ করতে হবে—কোন মূল্যকে মানদণ্ড হিসাবে গ্রহণ করতে হবে, সে সম্বন্ধেও যথেষ্ট পরিমাণে অবহিত হয়েছেন। নিশ্চয়ই আপনারা ঐ মতবাদগুলির তাৎপর্য অনুধাবন করে এই ধারণাই পোষণ করেছেন যে ঐ সব মতাবলম্বীরা বিশ্বাস করেন যে শিল্পীর কাজ জগতের বিচিত্র প্রকাশের কোন-না কোন একটা দিক বা অভিব্যক্তিকে—সে অভিব্যক্তি বাহ্যিক বস্তুগতই হোক অথবা অন্তর্জগতের মানসিক অবস্থার রূপ—ভাবাবেগ বা আনন্দই হোক তাদের উপস্থাপিত করা, রূপায়িত করা। শিল্পী রূপকার। তাঁর কর্ম রূপকর্ম সেই রূপকর্ম রূপসংস্কারসাপেক্ষ এবং রূপ-সংস্কারের জন্ত ইঞ্জিয়-উপলভ্য বস্তুব জগৎ আবশ্যক। মাকড়সা যেমন নিজের ভিতর থেকে স্রুতো তৈরি করে জাল তৈরি করে মন তেমনিভাবে ভিতর থেকে—রূপের উপাদান সৃষ্টি করে রূপ তৈরী করতে পারে না। রূপের জন্ত মনের জাগতিক অভিজ্ঞতা থাকা চাইই চাই এবং আমরা যাকে আকার বলি সেই আকৃতির ধারণাও বাইরের অভিজ্ঞতা থেকে আসে। এই ধরনের ধারণা বস্তুবাদীরা পোষণ করে থাকেন। কারণ বস্তুবাদী মর্শন মনকে “চিত্তাকর বস্তু” বিশেষ বলে মনে করেন। এম্পিরিসিষ্টদের ধারণা মন যেন “টেবুলা বসা” “শাদা পাতা” ইঞ্জিয়-প্রতীতির লেখা পড়ে পড়ে শাদা পাতা রূপের সংস্কারে ভরে যায়। শিল্পীরা এই সংস্কার সম্বন্ধে ইচ্ছার দ্বারা সাজিয়ে গুজিয়ে নানা রূপে প্রকাশ করে থাকেন। অধ্যাত্মবাদীদের বা ভাববাদীদের দৃষ্টি স্বতন্ত্র। তাঁরা বস্তুরূপক এবং

চৈতন্য জগৎকে সম্বন্ধ বিষয়ে এবং বস্তুজগৎ আগে কি চৈতন্য আগে এ প্রশ্ন সম্পর্কে ভিন্ন ধারণা পোষণ করে থাকেন। এঁরা আত্মাকে বা চৈতন্যকে প্যারমাণ্বিক সত্তা বলে এবং বস্তুজগতকে চৈতন্যের পরিণাম কখনও বা চৈতন্য জগতের সমান্তরাল সত্তা বলে মনে করে থাকেন। এই মনে করার তাৎপর্য হুঁকু ভালভাবে উপলব্ধি করা দবকার এবং শিল্পদর্শনে তার প্রভাব কি তা' তলিয়ে বুঝা আবশ্যিক। যারা মানবের মনকে আধ্যাত্মিক বহুস্তর মণ্ডিত করে দেখেন মনকে বস্তুনিরপেক্ষ সত্তা এবং বস্তুনিরপেক্ষভাবে রূপকল্পনা করার ক্ষমতা দিচ্ছে থাকেন, এক কথায় মনকে অতিজাগতিক অস্তিত্বেই অধিকারী বলে—“ট্যানসেন্ডেন্টাল” বলে মনে করেন তাঁরা বস্তুবাদীদেব ধারণা থেকে ভিন্ন ধারণা পোষণ করবেন—স্বাধীন রূপকল্পনাব ক্ষমতার ভিত্তি উপরে শিল্পতত্ত্বকে দাঁড় করাবেন এ খুবই স্বাভাবিক। বিগত কল্পনাবাদ এবং অপূর্ববস্তুবাদ বা অসম্ভববস্তুকিঞ্চিদবাদ এই ভাববাদী ধারণারই—স্বাভাবিক পরিণতি। মন জাগতিক রূপের ধার না ধেরেই রূপ তৈরি করতে পারে অথবা জাগতিক অভিজ্ঞতাজাত উপাদানকে নিয়ে মনঃকল্পিত স্বতন্ত্র রূপ গড়তে পারে—এমন কি বস্তুশূন্য বিগত রূপও ধ্যান করতে পারে, এই ধারণার বস্তুার্থ ইতিহাস স্বত্ববাদী ও ভাববাদী দর্শনের দ্বন্দ্বের পরিপ্রেক্ষিতেই জানা সম্ভব। আশা করি আমি সামান্যভাবে এই দুই দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গীর বৈশিষ্ট্য এবং শিল্পদর্শনে তারা কীভাবে আত্মপ্রকাশ করেছে তার রূপরেখা তুলে ধরতে পেরেছি। অবশ্য আগের আলোচনা শুনে কারো কারো মনে এমন প্রশ্ন জাগতে পারে—বস্তুবাদীরা কি কল্পনার্হতির অস্তিত্ব স্বীকার করেননা? বস্তুবাদীরা কি তবে অস্বীকারবাদী? মনে বা' প্রতিবিশ্বিত হয় শুধু তাকেই প্রকাশ করেন? ইচ্ছার দ্বারা প্রতীতির সংশ্লেষ-বিশ্লেষ ঘটিয়ে নতুন রূপ পরিকল্পনা করতে পারেন না? বস্তুবাদ, বিশেষতঃ দ্বন্দ্বিক বস্তুবাদ (ডায়ালেকটিকাল মেট-রিজালিটিজ্) মনকে নিষ্ক্রিয় পদার্থ বলে মনে করে না। মানসিক ক্রিয়ার প্রত্যেকটিকেই তাঁরা স্বীকার করেন, তবে ইন্দ্রিয়গুণিকে মনের দ্বার

রূপে কল্পনা করেন এবং—ইন্দ্রিয়ের গৃহীত প্রতীতিসমূহকে উন্নততর মানসিক ক্রিয়ার—perception imagination. conception প্রভৃতির ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করেন। আমরা দেখি বস্তুবাদী দর্শনে perception-কে “higher form of sensory knowledge” অর্থাৎ যাতে একটা কোন একটা বস্তু রূপ তার সমগ্রতা ও বৈশিষ্ট্য নিয়ে মনে উপস্থাপিত হয়। “Idea”কে বলা হয়েছে—“reproduction in man’s mind of earlier perceptions” এবং concept কে প্রধান নৈসর্গিক মনন বলে—সনসেশান, পারসেপশান, আইডিয়া, ইমাজিনেশান প্রভৃতি মানসিক ক্রিয়া থেকে স্বতন্ত্র অর্থাৎ গুণগতভাবে নতুন ও উন্নততর স্তর বলে মনে করা হয়েছে। বড় কথা—মনের বিশ্লেষণী ও সংশ্লেষণী শক্তিকে জ্ঞানের তত্ত্ব অপরিহার্য বলে মনে করা হয়েছে এবং মনের “সক্রিয় ভূমিকা” স্বীকার করা হয়েছে। প্রকৃতির বিকৃতি ঘটলে কেউ প্রতিক্রিয়াশীল হয়ে উঠতে পারে—প্রতিক্রিয়াশীল পক্ষে যোগদান করতে পারে, প্রতীতি-সমূহকে এমন-ভাবে পরিকল্পিত করতে পারে যাতে প্রতিক্রিয়াশীলতার শক্তি বাড়ে অথবা প্রগতিশীলতার গতিবেগ বৃদ্ধি পায়। আসল কথা বস্তুবাদী হওয়া মানে—মনকে যন্ত্রে পরিণত করা নয়, নিষ্ক্রিয় ভূমিকায় ফেলে রাখা নয়। বস্তুবাদী কল্পনার অস্তিত্ব স্বীকার করেন এবং করেন এই অর্থেই যে মন জগতের দেওয়া অভিজ্ঞতা থেকে উপাদান সংগ্রহ করে এমন বস্তু নির্মাণ করতে পারে যা বাহ্যতঃ দেখতে অপূর্ণ বটে, কিন্তু আসলে জাগতিক অভিজ্ঞতারই রকমকমের। মার্কসীয় দর্শন ঐতিহাসিক অবশ্যস্তাবিতাকে (হিস্টোরিকাল নেসেসিটি) গুরুত্ব দিয়েছে একথা যত সত্য, তত সত্য এই কথাটিও যে মানসিক স্বাধীনতাকেও (হিউম্যান ফ্রিডম) সমানভাবে স্বীকার করেছে। ভি একানাসিয়েত তাঁর মার্কসীয় দর্শনে এ বিষয়ে যে মন্তব্য করেছেন তা উল্লেখযোগ্য “practical experience has conclusively shown that by understanding objective necessity, people subordinates to their will not only the law of nature, as

witnessed by the achievements of modern science and technology but also the course of social events. It is knowledge of objective necessity and its employment in the interest of man that constitute human freedom”—(পৃষ্ঠা ১৮০)। এই যে জাগতিক অভিজ্ঞতাকে ইচ্ছার অধীন করবার এবং ইচ্ছাপূর্বক অভিজ্ঞতাকে ব্যবহার করবার ক্ষমতা, অভিজ্ঞতা থেকে নতুনতর—বাস্তব সম্ভাবনাকে (real possibility) এবং অবাস্তব সম্ভাবনাকে (abstract possibility) ধারণা করবার ক্ষমতা, একিছুতেই স্বীকৃত হস্ত না যদি না মনকে সক্রিয় ও স্বাধীন বলে গণ্য করা না হত। ভাববাদীদের দ্বারা স্বীকৃত স্বাধীনতার সঙ্গে এই স্বাধীনতার পার্থক্য এখানেই যে ভাববাদীরা মানস-ক্রিয়া পদ্ধতিকে ব্যক্তিপ্রীতিনিরপেক্ষ বলে মনে করেন এবং বস্তুবাদীরা মনন পদ্ধতিকে (ক্যাটিগোরিকালিকে) বাস্তব অভিজ্ঞতাজনিত বলে—বস্তুজ্ঞানসাপেক্ষ বলে মনে করেন। এই ধরনের দার্শনিক আলোচনার প্রয়োজনীয়তা থাকলেও এ দিকে আর অগ্রসর হতে চাইনে, তবে অল্পদিকে যাওয়ার আগে শুধু এই কথাটিই মনে রাখতে বলছি যে, কলনাবাদ মনের গ্রহণ-বর্জন সংশ্লেষণ-বিশ্লেষণ সংযোগ বিরোগ উদ্ভাবন প্রভৃতি ক্ষমতার উপরে দাঁড়িয়ে আছে, অর্থাৎ জাগতিক অভিজ্ঞতাকে খেরালমতো সাজানো-গোছানোর কাটিছাঁট করার একের সঙ্গে অপরকে মেলানো মেশানোর, একের দেহে অন্তের বৈশিষ্ট্য আরোপ করার ক্ষমতাকে বিশেষভাবে প্রাধান্য দিয়েছে—এমন কি শূন্যগর্ত আকার তৈরি করার অর্থাৎ অবস্তুবস্তুকিঞ্চিৎ নির্মাণ করবার শক্তিকে চরম পর্যায় বলে মনে করেছে। এই যে রূপকে বিবরনিষ্ঠ অভিজ্ঞতাতিভিক করে তোলার প্রবৃত্তি এবং রূপকে বিবরনিরপেক্ষ অভিজ্ঞতাতিশায়ী রূপজগতের সামগ্রী করে তোলার রূপকে রূপের সীমায় আবদ্ধ করে দেখার বা দেখানোর প্রবৃত্তি—এই দুই প্রবৃত্তি শিল্পতত্ত্বে বর্ণাক্রমে—“রেকারেনশিয়ালিজম”, যাকে আমরা বলতে পারি বিবর-সাপেক্ষবাদিতা এবং “এ্যাবসোলিউটিজম” যাকে বলা যেতে পারে, রাষ্ট্র বিবর-

নিরপেক্ষবাদিতা এই দুই নামে পরিচিত। রেকারেনশিয়ালিটিয়া বলতে চান শিল্পে যে রূপটি ইন্ড্রিয় গোচর হয় তা আসলে কোন না কোন রূপবহির্ভূত বিবয়েরই রূপ-তা' refers to something lying outside. অতঃপক্ষে এ্যাবসোলিউটিটিয়া বলতে চান—শিল্পের রূপ স্বয়ং সম্পূর্ণ, কোন বাহ্য বিবয়ের রূপ নয় রূপাতিরিক্ত কোন কিছুকে সে প্রকাশ করে না। শিল্পে রূপই রূপের শেষ, সে অস্ত কিছুই সেতু বা প্রতিনিধি নয়—রূপ “এ্যাবসোলিউট”—পরমার্থ। সাপেক্ষরূপবাদে রূপ পরমার্থ নয়, অস্ত্র অর্থের ‘প্রতিপাদক, নিরপেক্ষরূপবাদে রূপই পরমার্থ। সাপেক্ষরূপবাদীদের কাছে, শিল্পে বিষয়বস্তুর প্রকৃতিই রূপ হয়ে উঠে, বিষয়বস্তুই রূপকে নিয়ন্ত্রিত করে ; নিরপেক্ষরূপবাদীদের কাছে—শিল্পে বিষয়বস্তু বলে স্বতন্ত্র কিছু নেই, থাকার মধ্যে আছে একমাত্র রূপ—যে রূপ অনন্তপরতন্ত্র। সাপেক্ষ-রূপবাদে—রূপের মূল্য বিবয়ের অভিব্যক্তির মাত্রার উপরে নির্ভরশীল অর্থাৎ যে পরিমাণে বিষয়বস্তু রূপের মধ্যে অভিব্যক্ত সেই পরিমাণে রূপ বা শিল্পটি সুলভ্য নিরপেক্ষবাদে রূপের বিচার রূপাদর্শ দিয়েই সম্ভব, অস্ত্র কোন মানদণ্ড দিয়ে বিচার সম্ভব নয়। বলা বাহুল্য হলেও, এখানেই একবার বলে নিতে চাই যে শিল্প সমালোচনার মূল সমস্যা এই দুই প্রবৃত্তির ঘর্ষের মধ্যেই নিহিত রয়েছে এবং এ সমস্যার সমাধানে কোন মধ্যপন্থা নেই। অবশ্য কেউ কেউ মধ্যপন্থা আবিষ্কারে চেষ্টা যে না করেছেন এমন নয়। যেমন লিয়োনার্ড বি, মেন্সার তাঁর সংগীতে আবেগ ও অর্থ (“ইমোশান এ্যাণ্ড মিনিঙ ইন মিউজিক”) নামক গ্রন্থে লিখেছেন—“এই দুই পক্ষের অবিরাম বিবাদ সত্ত্বেও এ কথা খুবই স্পষ্ট যে নিরপেক্ষ অর্থ এবং সাপেক্ষ অর্থ পরস্পরবিরুদ্ধ নয়। একই সংগীতে ঐ দুই অর্থ একই সঙ্গে থাকতে পারে যেমন চিত্রে থাকে কাব্যে থাকে”— (১ম পৃষ্ঠা) তবে একই সঙ্গে দুই অর্থের অবস্থান আর রূপের আদর্শেরই মধ্যে রূপের অর্থ বা মূল্যের সন্ধান এক কথা নয়। তাই বলেছি—সমস্যা সমাধানের কোন মধ্যপন্থা নেই এবং নেই এই কারণেই যে দুটি প্রবৃত্তি আসছে দুটি ভিন্ন দার্শনিক দৃষ্টিকোণ থেকে। এ সম্বন্ধে আরো সমাঙ্গভাবে কয়েকটি কথা বলেছি

এবং এখানেও বলছি, বস্তুনিয়পেক্ষ রূপকল্পনার সম্ভাবনা স্বীকার শেষপর্যন্ত ভাববাদে পৌঁছে দেবে—মন ও বস্তুজগতের সম্পর্ক বিষয়ে ভাববাদী দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণ করতে বাধ্য করবে। অবশ্য মনের স্বাধীনতা স্বীকার করা আর ভাববাদী হওয়া এক কথা নয়, মনের সক্রিয় ভূমিকা স্বীকার করেও বস্তুবাদী থাকা যায়, এবং থাকা যায় বস্তুজগতের সঙ্গে রূপ ও ধারণার অচ্ছেদ্য সম্পর্ক স্বীকার করেই।

এই তৃতীয় বক্তৃতার আমি প্রথমে স্বজনশীল কল্পনাবাদের যিনি প্রবল প্রবর্তক বা প্রচারক সেই ক্রোচের প্রতিভানবাদ (ইন্টুইশন থিয়োরি) সম্বন্ধে এবং বিষয়বস্তু থেকে আরো দূরে সরে যেয়ে যারা “বস্তুশূন্য বস্তুকিঞ্চিৎ” তৈরি করাকেই—‘কনফিগারেশন’ নির্মাণকেই, শিল্পের উদ্দেশ্য বলে প্রচার করেছেন তাঁদের মত সম্বন্ধে আলোচনা করব। তার আগে আমি মানুষের মনের শক্তি সম্ভাবনাবাদিকে আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। মানুষের বৈশিষ্ট্য যে মননেব মধ্যে নিহিত এবং মনন সম্ভব হ’য়েছে মনের স্বয়ং, বিশেষ দেশকালের আধার থেকে প্রতীতিকে অন্ত আধারে স্থাপন, পরিমার্জন, পরিবর্ধন, সংশ্লেষণ—বিশ্লেষণ প্রভৃতি ক্ষমতার জ্ঞান এ কথা সুবিদিত এবং বহু প্রচারিত। এ কথাও সকলে স্বীকার করেন—মনন ক্রিয়ার ভিত্তি হচ্ছে প্রাণন ক্রিয়া—আত্মরক্ষার ও আত্মপ্রত্যয়নের প্ররুতি রূপে যা আত্মপ্রকাশ করে থাকে। প্রাণেরই অন্ততম বৈশিষ্ট্য চেতনা—পরিবেশের তেজনার সহজ প্রতিক্রিয়ারূপে যার প্রাথমিক অভিব্যক্তি এবং সংবেদন, প্রতীতিগ্রহণ, প্রতীতির সংশ্লেষণ—বিশ্লেষণ পরিবর্তন, পরিবর্ধন সমযোগসাধন প্রভৃতি ব্যাপার সম্পাদনে এবং প্রতীতিগুলির পারস্পরিক সম্পর্ক ও স্বরূপ নির্ধারণ, এক কথায় সংজ্ঞাকরণে যার ক্রমাভিব্যক্তি ও পরিণতি, সুস্থিতি, স্বপ্ন জাগরণে যার ত্রিবিধ অবস্থা এবং নিজ্ঞান, আত্মজ্ঞান এবং সজ্ঞান যার বিভিন্ন স্তর। উন্নতমনন-সমর্থ মানুষ বাহ্য জগতকে শুধু প্রতীতিরূপে গ্রহণই করে না, প্রতীতিকে বাসনানুসারে পরিকল্পিতও করতে পারে—এক দেশকালের প্রতীতিকে অন্য দেশকালে স্থানান্তরিত করতে পারে, একাধিক প্রতীতিকে এক কেন্দ্রে সংশ্লিষ্ট করতে পারে; প্রতীতিকে পরিবর্তিত পরিবর্ধিত

করতে পাবে—ইরেজিতে যাকে বলে 'manipulate' করা তাই কবতে পারে। মনের এই শক্তিকে প্রাচীনেরা একেবারেই চিনতেন না বা জ্ঞানতেন না এমন নয়। স্বপ্নেও দিগ্বিশপ্নের রহস্য তাদের মনকেও নাড়া দিয়েছিল, তারা দেখেছিলেন—মন শুধু সম্ভবকেই (real possible) ধারণা করতে পারে না, সম্ভাব্যকেও (probable) এমনকি abstract possible ভাবনা করতে পারে।

স্বপ্নে এবং দিগ্বিশপ্নে মন স্বাধীনভাবে অপূর্ণ ইচ্ছাকে পূরণ করতে পারে, দেশকালের বাধা অতিক্রম করতে পাবে, নিয়তির নিয়মকে (নেসেসিটি) লঙ্ঘন করতে পাবে এমন কি ভবিষ্যতের মধ্যেও নিজেই সম্প্রসারিত করতে তথা ইচ্ছাকে মুক্তি দিতে পারে। ইতিহাস অঙ্ককরণ করে যা-যটেছে তাকেই What has happened, এবং কাব্য অঙ্ককরণ করে যা ঘটতে পারে ; শিল্পীদের মধ্যে কেউ কেউ মানুষকে as they are, যেমনটি দেখা যায় তেমন, রূপে অঙ্ককরণ করেন কেউ কেউ as they ought to be, যেমনটি হওয়া উচিত, রূপে উপস্থাপিত করেন—এরিষ্টটলের এই সব উক্তির তাৎপর্য অনুধাবন করতে গেলেই দেখা যাবে—"What has happened"-কে রূপ দিতে মনকে যত বিষয়ানুগত থাকতে হয়, "What may happen"-কে রূপ দিতে ততখানি বিষয়ানুগত থাকতে হয় না। মন সম্ভবের গভীর অতিক্রম করে সম্ভাব্যের গভীরে প্রবেশ করে সম্ভবকে ইচ্ছায় দ্বারা পরিবর্তিত করেছে, সম্ভবের রূপের সঙ্গে নতুন উপাদান যুক্ত করে অথবা রূপ থেকে পুরাতন অংশ বিযুক্ত করে, সম্ভবকে নতুনতর সম্ভায় পরিণত করেছে। বলা বাহুল্য সম্ভাব্য রূপের ধ্যান-ধারণা করার সময়ে মন বিশেষের আনুগত্য থেকে অনেক পরিমাণে মুক্ত হয়, অপূর্ণ ধারণার বা সম্ভাবনার দিকে অভিযান করে। বুদ্ধ কিলোস্টেটাস ভিয়ানার এপোজ্জোনিয়ালের জীবনীগ্রন্থে যে মন্তব্য করেছেন তাকে প্রমাণ হিসাবে উপস্থাপিত করে আমরা দেখাতে পারি মনের স্বাধীনভাবে রূপকল্পনার ক্ষমতা প্রাচীনকালেই স্বীকৃত হয়েছিল।

শিল্পসৃষ্টি যে অত্মকরণমাত্র নয় তা প্রমাণ করতে বৃদ্ধ ফিলোসট্রেটাস লিখেছেন—ফিডিয়াস ও প্রাকসিটেলস্‌ন স্বর্ণে গিয়ে দেবতাদের দেখে দেখে দেবমূর্তি নির্মাণ করেননি। তাঁদের চোখের সামনে কোন আদল বা দেবরূপ না থাকলেও, তাঁরা কল্পনাশক্তিবলে ঐ সব মূর্তি ধারণা করেছিলেন। কল্পনা অত্মকরণের চেয়ে অধিকতর স্বাধীন মানসিক ক্রিয়া, অত্মকরণ রূপ দিতে পারে তাকেই যা ইন্দ্রিয়ের গোচরীভূত হয়েছে। কল্পনা রূপ দিতে পারে যাকে সে কখনও তাকে দেখেনি। অবশ্য এই রূপের উপাদান সংগ্রহ করে সে অভিজ্ঞতার ভাণ্ডার থেকেই। যত জুপিটার ও মিনার্তার মূর্তি গঠিত হয়েছে, সব হয়েছে কল্পনাবলেই। ফিলোসট্রেটাসের কিছু আগে সিসেরোকে বলতে দেখা যায়—ফিডিয়াস যখন জুপিটার মূর্তি নির্মাণ করেছিলেন তখন বাস্তব কোন কিছুর অত্মকরণ করেননি, তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল তাঁর অন্তর্নিহিত শ্রমের ধ্যানের বা আদর্শটির উপরে এবং ঐ শ্রমের ধ্যানই তাঁর হাতকে ও কসাকে নিয়ন্ত্রিত করেছিল।

মনের উদ্ভাবনী শক্তি ও সংকলনী শক্তি আছে এ ধারণা সব দেশেরই মাহাত্ম্যের মধ্যে পাওয়া যায়। নানারূপ রূপ থেকে রূপ সংগ্রহ বা চয়ন করে করে নতুনতর রূপ বা আদর্শরূপ সৃষ্টির ক্ষমতা মনের আছে এ কথা সংস্কৃত সাহিত্যে বহুস্থলে উচ্চারিত হয়েছে। কালিদাসের এই শ্লোকটি একটি সার্থক উদাহরণ।

চিহ্নে নিবেশ্য পরিকল্পিত সম্বোধোগ

রূপোচ্চয়ন মনসা বিখিনা কৃতা হ

ঐরব্ব সৃষ্টিরপরা প্রতিভাস্তি সা মে

ধাতোর্বিত্ত্বমহুচিন্ত্য বপুষ্ত তস্তা ॥

বলাবাহুল্য এখানে “রূপোচ্চয়ন”-এর উপরে জোর দেওয়া হয়েছে। অত্মকরণ থেকে উচ্চয়ন ভিন্ন মানসিক ক্রিয়া। অত্মকরণে মন বিবরাহবদ্ধ, উচ্চয়নে মন ক্রিয়াশীল গ্রহণ-বর্জন ব্যাপৃত, বিচরণশীল, এক কথায় বিকল্পনাক্ষম। তবে রূপোচ্চয় করে মনে মনে সৃষ্টি করলেও, ঐ অপরা সৃষ্টি ঐরব্বেরই বপু,

নারীরই আদর্শরূপ ; যে নারী লৌকিক জগতেরই অন্ততম বিশেষ । তিলোত্তমা এক হিসাবে অপরা বা অপূর্ব সৃষ্টি বটে, কিন্তু অন্য হিসাবে পূর্বেরই অঙ্ককরণ, আদর্শ নারীরূপের অঙ্ককরণ । এ পর্যায়েও মন সম্পূর্ণ বিষয়মুক্ত নয় অর্থাৎ অভিজ্ঞাত জগতের বাইরে উৎক্রমণ করে না, অভিজ্ঞাত বস্তুকে আদর্শায়িত্ব করতে চেষ্টা করে ।

কিন্তু এই পর্যায়ের উপরে আর একটা পর্যায় দেখা যায় যেখানে মন কোন নৈর্ঘ্যাত্মিক ধারণাকে সাংকেতিক বা বাস্তবিকরূপে বাস্তবায়িত করতে চায়, ভাবনাকে রূপে পর্ববসিত করতে চেষ্টা করে । দেবতার ধ্যানে, রাক্ষস-খোকসের কল্পনায়, সাংকেতিক রচনায় মনের এই শক্তিরই পরিচয় পাওয়া যায় । নিগুণ পুরুষ এবং গুণময়ী সৃষ্টি-স্থিতি-লয়কারিণী মহাপ্রকৃতির ধারণা শিব-ছর্গা, শিব-মহাকালী প্রভৃতি দেবদেবীর ধ্যানে পরিণত হ'য়েছে ; মহাশক্তির ধারণা দশভূজা দুর্গার মূর্তিতে কল্পিত হ'য়েছে ; সর্বগ্রাসী, সর্বসংগ্রহী মহাশক্তিশালী রাক্ষসের ধারণা দশমুণ্ড দশহাত মারাবী রাবণের কল্পনায় পর্ববসিত হ'য়েছে, শিল্পীদের সাংকেতিক রচনার সংকেতগুলি—রবীন্দ্রনাথের জালের আড়ালে রাজার কল্পনা, অন্ধকার ঘরে রাণীর কল্পনা, ইবসেনের বুনাঃ হাঁস, সমুদ্র-তিথির পাখী, সাদা .ঘাড়া, ইত্যাদি, নেতালিঙ্কের নীল পাখী,—মনের এই বৃত্তি অর্থাৎ ধারণাকে ধ্যানে পর্ববসিত করার শক্তি থেকেই জন্মেছে । তা হ'লে দেখা যাচ্ছে—মাহুয যে মুহূর্তে দিব্যাপ্ন দেখেছে; মনে মনে মথুরায় যেতে পেরেছে ; প্রতীতিকে স্থানান্তরে, কালান্তরে বস্তৃত করতে পেরেছে ; প্রতীতিকে খণ্ডিত, মার্জিত, সংবর্ধিত করতে পেরেছে সেই মুহূর্তেই তার মন নতুন শক্তির অধিকারী হ'য়েছে দেশকালের বন্ধন থেকে অনেকটা মুক্ত হয়েছে, বিষয়ের উপরে আপন আধিপত্য বিস্তার করেছে । এই ক্ষমতারই বিশেষ পরিভাষা কল্পনা । এই ক্ষমতা বা বৃত্তি প্রতীতির পুনঃস্মরণ নয় অথবা কোন সংজ্ঞাকে ইঞ্জিয়গ্রাহ্য রূপে পর্ববসিত করা নয়, এ বৃত্তি অপূর্ববস্ত সৃষ্টির ক্ষমতা ।

কল্পনাবৃত্তির আবিষ্কার সহজে প্রাচীনকাল থেকেই চিত্তাশীলরা অবহিত ।

এর ইতিহাস এখানে সংক্ষেপে বিবৃত করা অপ্ৰাসঙ্গিক হবে না। আমরা দেখতে পাই গ্রীক দার্শনিক প্লেটো ও এরিস্টটল ‘ফ্যাণ্টাশিয়া’-কে নিম্নতর একটি মামসিক ক্রিয়া বলে জানতেন, কারণ ফ্যাণ্টাশিয়া মিথ্যার ও মায়ার এবং বুদ্ধি-বিচারের পরিপন্থী আবেগের জনক। এই প্রসঙ্গেই উল্লেখযোগ্য প্লেটো সাধারণ ফ্যাণ্টাশিয়াকে নিম্নতর মানসিক ক্রিয়া বলে স্বীকার করলেও বুদ্ধি অপেক্ষা উন্নততর একপ্রকার ফ্যাণ্টাশিয়া-দিব্যদৃষ্টির অধিকারী মানসিক বৃত্তিকেও লক্ষ্য করেছিলেন (টাইমুস সংলাপ দ্রষ্টব্য)। এরিস্টটল তার ‘ডি এনিমা’তে অস্ত্রান্ত মানসিক ক্রিয়ার (সংবেদন, প্রতীতি (ওপিনিয়ন) স্মরণ, বুদ্ধি) সঙ্গে ফ্যাণ্টাশিয়াকেও স্থান দিয়েছেন এবং তার সংজ্ঞা নির্ধারণ করেছেন। প্লেটো-এরিস্টটলের ধারণা বা মনোভাবই পরবর্তী-কালের স্টোরিক ও নব্যপ্লেটোবাদীদের চিন্তাকে নানাতাবে প্রভাবিত করেছে।

লবাইনাস এবং কুইন্টিলিয়ান ফ্যাণ্টাশিয়াকে আবেগের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত বলে মনে করেছেন এবং এই কথা বলতে চেয়েছেন যে ফ্যাণ্টাশিয়াই “এনার্গাইয়া” (energeia) চোখের সামনে স্পষ্ট রূপ উপস্থাপন করবার ক্ষমতার অধিকারী। নব্যপ্লেটোবাদী প্লেটাইনাস, অরাম্বিলিকাস্ সাইনেসিয়াস্ প্রমুখ ফ্যাণ্টাশিয়াকে নিম্নতর মানসিক বৃত্তি বলে হেয় জ্ঞান করলেও প্লেটোর টাইমুস সংলাপের প্রভাবে উন্নততর ফ্যাণ্টাশিয়ার অতিশ্ব স্বীকার এবং দিব্যদৃষ্টির বা অতীন্দ্রিয় কল্পনার পথ প্রশস্ততর করেছিলেন। লাতিনে ফ্যাণ্টাশিয়ার প্রতিশব্দ হল ‘ইমাজিনেশিও’ এবং সমগ্র মধ্যযুগে ছুটি শব্দ সমার্থক ছিল। পরে যখন অর্থ পৃথক হ’ল—ইমাজিনেশিও বলতে বুঝালো—গৃহীত প্রতীতির পুনরুদ্ভোধন এবং ফ্যাণ্টাশিয়া বলতে, সংযোজক ও স্বজনকম শক্তি। এর পর যখন মনোবৃত্তির মধ্যে শ্রেণীবিভাগ পরিকল্পিত হল—কল্পনাকে স্থাপনা করা হ’ল মস্তিষ্কের প্রথম কক্ষ অত্র দুই কক্ষে থাকল—বুদ্ধি ও স্মৃতি। অবশ্য—টাইমুস সংলাপ—প্রচারিত অতীন্দ্রিয় কল্পনার ধারণা (অপ্রাসেনুসিবিলা

ইমাজিনেশান) একেবারে লোপ পায়নি, অগাষ্টাইন, বোনাক্টেউরা প্রভৃতির মধ্যে এই ধাবণার ধাবাটি লক্ষ্য করা যায়।

বেগেনশাঁস-মনস্তত্ত্ব মধ্যযুগের ধারণাকে উত্তরাধিকার হিসাবে লাভ করেছিল। কল্পনাকে বুদ্ধির চেয়ে হেয় বৃত্তি বলে গ্রহণ করেছিল। অতীতের সংস্কার যেমন এর মূলে ছিল, তেমনি ছিল আর একটি কারণ এবং সেই কারণটি এই যে পেরাশেইসাস ও অন্তান্তরা যাদুশক্তিকে কল্পনার দান বলে প্রচার করেছিলেন। কল্পনাকে এই কাবণে ভয়ের দৃষ্টিতে দেখা হতে লাগল। শিল্পের সঙ্গে কল্পনাবোধ বয়েছে, ছচার জনের মধ্যে এ চিন্তা পাণ্ডুরা না গিয়েছিল এমন নয়। ম্যাজোনি (ডিক্সা—১৫৭২-৮৭) ট্যাসো, সিডনি, প্রমুখরা কল্পনাব পক্ষ সমর্থন করেছিলেন। ফ্রেকাস্তোরো'র মধ্যে দেখা যায়—তিনি ক্যানসিকে অরণ-বৃত্তিতে এবং কল্পনাকে সমগ্র-সাধিকা বৃত্তিতে পরিণত করেছেন। রোঁসাদ, পুস্তেনহাম এবং সিডনে ইমাজিনেটিভ এবং ক্যাটাসটিকাল এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্য কল্পনা এবং কবি কল্পনাকে উদ্ভাবনী শক্তিবই নামান্তর বলে মনে করেছিলেন। কবির মধ্যে কল্পনা বৃত্তির আধিক্য থাকে, হি'বার্টে (১৫৭৫) এই সিদ্ধান্ত কবেছিলেন এবং বেকনও কল্পনার সংশ্লিষ্ট শক্তির দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিলেন। সপ্তদশ শতাব্দী কল্পনা বিষয়ে সূক্ষ্ম চিন্তা করার পক্ষে খুব অসুস্থ ছিল না। একদিকে ডেকার্তে, গসোতি মেলব্রান্‌ক প্রভৃতির বুদ্ধিবাদ-আসক্তি, অন্যদিকে হব্‌স প্রভৃতির বস্তবাদ ভিত্তিক মনস্তত্ত্ব। বুদ্ধিবাদীরা কল্পনাকে অবৈজ্ঞানিক জিন্স, সূতরাং অন্তর্ভুক্ত ব'লে প্রচার করেছিলেন, বস্তবাদীরা যেমন হব্‌স তাঁর লেভিথ্যান (১৬৫১) গ্রন্থে—কল্পনাকে “Decaying sense” (কীরদান) ইঞ্জির? বলে সিদ্ধান্ত করেছিলেন। যদিও শিল্পক্ষেত্রে বুদ্ধি ও কল্পনা দুই আবশ্যক তবু ড্রাইডেন খুব জোর দিয়েই বলেছিলেন—কল্পনাই স্রষ্টাকে জীবন্ত করে তোলে। মোটকথা কল্পনার স্বরূপ সম্বন্ধে সঠিক ধারণা তখনও গড়ে ওঠেনি। ইমাজিনেশান, উইট, কিলিঙ—প্রভৃতি শব্দ সমার্থক বলেই গণ্য হ'য়েছিল।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে কবি কল্লনার স্বাধীনতা বুদ্ধিবাদ ও বস্তুবাদের প্রভাব থেকে সম্পূর্ণ মুক্ত হতে পারেনি। এই শতাব্দীর মনস্তত্ত্বচিন্তা—হিউম হেলভিটিয়াস কোস্তিলাক প্রভৃতির কল্লনার পক্ষে অগ্রকূল ছিল না। এডিসন তাঁর ‘কল্লনার আনন্দ’ (১৭১২) প্রবন্ধাবলীতে ভাবানুসঙ্গবাদী মনস্তত্ত্বের গটভূমিতে কল্লনাকে দাঁড় করাতে চেষ্টা করেছিলেন। গেরার্ড (১৭৫২) কেম্‌স্‌ (১৭৬২) এলিসন (১৭২০) প্রভৃতি ‘কুচি’ (টেই) নিয়ে যে সব আলোচনা করেছিলেন তাতে এডিসনের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। এই শতাব্দীর প্রথমার্ধে কল্লনা নিয়ে প্রশংসনীয় আলোচনা হয়েছিল—ইতালীতে এবং পরে জার্মানীতে। মুরাতোরি (১৭০৬) ও কোস্তি (১৭৪৮) ক্যান্টাশিয়া ও ‘ক্যান্টাসমি’ নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা করেছিলেন। ইতালীর জামবাস্তিতা ভিকো জার্মানীর আলেকজাণ্ডার বোমগার্টেন, সুইজারল্যান্ডের বোডমের ও জ্রেইটিঙ্গের (১৭৪০) কল্লনার স্বরূপ নিয়ে আলোচনা করেছিলেন। কিন্তু কেউই বুদ্ধিবাদের আওতা থেকে নিতেকে মুক্ত করতে পারেননি, কল্লনাকে স্বাধীন বৃত্তির মর্যাদা দেননি।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শ্রেষ্ঠ দার্শনিক ইমানুয়েল কান্টের মধ্যেও আমরা বুদ্ধিবাদের ও আবেগবাদের পিছুটান দেখতে পাই। কল্লনা যে বুদ্ধির নিয়ন্ত্রণ মেনে না চললে অনাস্থি ঘটায় এ কথা কান্ট স্পষ্ট করেই বলেছেন। তিনি লিখছেন—“কল্লনাকে বুদ্ধির নিয়ম মেনেই স্বাধীনতা ভোগ করতে হবে, কারণ নিয়মবহিত স্বাধীনতার কল্লনা, সব সম্পদের অধিকারী হয়েও, অনাস্থি ছাড়া আর কিছুই করতে পারে না।” (১৮৩ পৃষ্ঠা) এতেই বুঝা যায় কান্ট কল্লনার বুদ্ধিনিয়ন্ত্রণে স্বজনকমতার আস্থা স্থাপন করতে পারেননি। তারপর জাভমেটকে—যার বাৎসাহ্যবাদ করা হয়েছে—“রসবিচার” (ক্রিয়াসম্বাহারী দ.স মহাশয়ের ‘কান্টের দর্শন’ দ্রষ্টব্য)—আনন্দ বেদনাস্বক অহুত্ব-বৃত্তি বিষয়ক (Mental faculty) জ্ঞানাত্মিক শক্তি (cognitive faculty) বলে মনে করার এবং বৃত্তির তালিকায় কল্লনার কোন স্থান না থাকায় এই কথাই মনে হয়—স্বজনী-

শক্তি প্রতিভার ও বিচার-বৃত্তি রূচির সঙ্গে অহুত্বের সম্পর্কটি কি কাণ্টের লেখা থেকে তা সহজে বুঝতে পারা যায় না। সে যাই হোক, কাণ্টের চিন্তার বুঝিবারে প্রাথমিক রয়েছে এ কথা অস্বীকার করা যায় না। কাণ্ট এয়েটিক আইডিয়া বলতে গিয়ে —“representation of the imagination বুঝেছেন এবং কল্পনাকে বলেছেন—productive faculty of cognition—“powerful agent for creating, as it were a second nature out of the material supplied to it by actual nature”.

কিন্তু যে কথা আগেই বলেছি তাঁর ধারণায় “the aesthetic idea is a representation of the imagination annexed to a given concept” এবং প্রতিভা কল্পনা ও বুদ্ধির সংযোগের ফল। (১৭৩ পৃঃ)

উনবিংশ শতাব্দীর গোড়াতেই আমরা পাই এমন কয়েকজন ভাববাদী জার্মান দার্শনিক যাদের চিন্তা, রোমান্টিক মতবাদের প্রাণস্বরূপ “অর্গানিক কর্ম”—এর ধারণা জন্ম দান করেছিল এবং নানা দেশের কবি দার্শনিকদের চিন্তাকে প্রভাবিত করেছিল। আমরা দেখতে পাই—কাণ্টের মধ্যেই প্রতিভার অন্ততম উপাদান হিসাবে Geist Soul স্বীকৃত হয়েছে এবং “Geist” বলতে কাণ্ট বুঝেছেন—“The animating principle in the mind”। জার্মান দার্শনিক শেলিঙ তাঁর ট্র্যান্সেনডেন্টাল আইডিয়ালিজম (১৮০৪) গ্রন্থে এবং প্রকৃতির সঙ্গে সৃষ্টি শিল্পের সম্পর্ক—নামক বক্তৃতায় (১৯০৭) একথাও এগিয়ে গিয়ে বিশ্বের স্রষ্টা হ্রদ্বত চিরন্তন স্বজনী শক্তির কল্পনা করলেন এবং শিল্পকর্মকে পারমার্থিক সত্তারই দৃষ্টরূপ বলে ঘোষণা করলেন। এই রূপ সত্ত্বত বস্তুর অহুত্বকে থেকে পৃথক, এবং—শিল্প সৃষ্টি হল—“a holy eternally creative elemental power of the world which generates all things out of itself and brings them forth productive” বিশ্বের স্রষ্টা একটা সর্বা স্বজনশীল আদিম শক্তি রয়েছে; এই শক্তি নিজের ভিতর থেকেই সব কিছু সৃষ্টি করেছে এবং সব কিছুকে সকল করে তুলছে। এই শক্তি

বস্তু-প্রকৃতি রূপে এবং আত্মা রূপে অভিব্যক্ত রয়েছে। বস্তু এবং চৈতন্যের মধ্যে যে পার্থক্য তা আপাত পার্থক্য, বস্তু চৈতন্যেরই আত্মপ্রকাশের উপায় বিশেষ। মহাশক্তি বস্তুরাজির মধ্যে দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করেছে তার পরম ঐক্য ও সমন্বয়কে পূর্ণমাত্রায় প্রকাশ করার জন্যই। অস্ত্র সব প্রাণীকে প্রকৃতিই চালিত করেছে, চৈতন্য সেখানে অস্থগৃহিত। একমাত্র মাহুকের মধ্যেই চৈতন্য ব্যক্তরূপে বর্তমান। চৈতন্য বা আত্মা হল প্রকৃতিরাজ্যে স্বর্ষ। স্বর্ষ যেমন জগতকে আলোকিত করে, চৈতন্যও তেমনি প্রকৃতিকে আলোকিত করে—প্রকাশিত করে। তাই শুধু মাহুকেরই আছে—স্বরূপ দর্শনের ক্ষমতা বা দৃষ্টি, আপাত রূপের অন্তরালে যে “স্বভাব” (এসেন্স) থাকে সেই স্বভাবকে দেখার শক্তি। এই দেখা শুধু সংজ্ঞান চিন্তের কাজ নয়, এই দেখার সংজ্ঞান এবং নিজস্ব চিন্তের উভয় দ্বারা অংশ গ্রহণ করে। ভাব ও রূপের এমন একাত্মতা স্থাপিত হয় যে ভাব থেকে রূপকে, রূপ থেকে ভাবকে পৃথক করা যায় না। শেলিঙ বলেন—“Art springs from the vivid movement of the innermost energies of the mind and spirit which we term inspiration”। তাঁর মতে শিল্প হল—“vision and expression of indwelling spirit of nature.”

‘Animating spirit’ ‘creative elemental power’ এবং inspiration বা স্বতঃস্ফূর্তভাবে রূপের মধ্যে অঙ্গলাভ করেছে, রূপে রূপে নিজেকে ব্যক্ত করেছে, মাহুকের মধ্যে এসে প্রকাশ শক্তির রূপ ধরে বিশ্বকে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেছে—কবি দার্শনিকদের মনকে বিশেষভাবে আকর্ষণ করেছিল এবং কল্পনার সংজ্ঞা নির্ধারণের চেষ্টার নতুন শক্তি সঞ্চার করেছিল। কোলরিজ, ওয়ার্ডসওয়ার্থ, শেলী প্রভৃতি রোমান্টিক কবিরা অদম্য আবেগে কল্পনার মহিমাকে প্রচার করেছিলেন। শেলিঙের মত অল্পসংখ্য করেই কোলরিজ শিল্পকে বাস্তব ও আত্মসত্ত্বরূপ দুই সত্ত্বার—দেহ ও আত্মার সমন্বয় রূপে গণ্য করেছিলেন এবং এই কথাই বলেছিলেন যে এই সমন্বয় ঘটাতে পারেন তিনিই

যিনি সংজ্ঞান ও নিৰ্জ্ঞানকে মেলাতে পারেন। তাঁর কাছে যিনি সংজ্ঞান নিৰ্জ্ঞানকে মেলাতে পাবেন তিনিই প্রতিভাবান। এর জন্ত চাই কল্পনামতি—যা' সব কিছুকে মিলিয়ে মিশিয়ে গলিয়ে অপূৰ্ব কিছু সৃষ্টি করে। এই ব্যাপারে নিৰ্জ্ঞান মনের কাজ থাকে অনেকখানি এবং ভাবাবেগের যোগ অপরিহার্য। কোলরিজেব ধারণা—শিল্পের রূপ শিল্পীর ভাবাবেগের প্রকৃতির বা বৈশিষ্ট্যের মধ্যে—পরিস্থিতির (সিচুয়েশান) মধ্যে নিহিত থাকে। এই পরিস্থিতির উপলব্ধিই রূপের মধ্যে আত্মপ্রকাশ করে। শিল্পসৃষ্টি পরিস্থিতির জন্ত সর্বতোভাবে উপযোগী রূপ বা সংকেত সৃষ্টি করা। প্রতিভা—যাকে বলা হয়েছে—the shaping power of imagination পরিস্থিতিকে বাধ্যধরা রূপের আধারে প্রকাশ করার চেষ্টাকে বাধা দেয় এবং দেয় এই বিশ্বাসেই যে অপূৰ্ব কোন আবেগ বা প্রতিভানে প্রচলিত রূপ আরোপ করার কল হয় অহত্বৃতির আন্তরিকতাশ্রুতা ও রূপের কৃজিমতা। কোলরিজ কল্পনাকে—বিশ্বের মূলীভূত স্বজনী-বৃত্তিরই অংশ রূপে গ্রহণ করেছিলেন। যদিও তিনি কল্পনাবৃত্তির মধ্যে তিনটি পর্যায় কল্পনা করেছেন অর্থাৎ কল্পনাকে প্রাইমারী, সেকেন্ডারী এবং ক্যানিস এই তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন, তাঁর কাছে প্রাথমিক কল্পনাই যথার্থ কল্পনা—এবং তা হচ্ছে “the repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM”। সৃষ্টি হচ্ছে অসীমের আত্ম-অভিব্যক্তি—বিষয়-বিষয়ীর একাত্মতাব। কল্পনাবলে মাহুৰ সীমার গণ্ডীতে চিরন্তন সৃষ্টিলালার পুনরাবৃত্তি করে থাকে। মোট কথা এই যে, ভাববাদী রোমান্টিক কবি দার্শনিকরা কল্পনাবৃত্তির বাহ্যিক বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে অবহিত হয়েছিলেন বটে কিন্তু বুদ্ধিবৃত্তির ও অহত্ববৃত্তির সঙ্গে কল্পনাবৃত্তির সম্পর্ক কি তা ঠিকভাবে নির্ধারণ করতে চেষ্টা করেননি। আমরা দেখেছি কান্ট শিল্পসৃষ্টি ব্যাপারে কল্পনার স্বাধীনতা বিপত্তিকর বলে মনে করেছেন এবং রোমান্টিক কবি ও ভাববাদী দার্শনিকদের অনেকেই কল্পনাকে অহত্বব-বৃত্তিরই এক বিশেষ অভিব্যক্তি বলে মনে করেছেন।

ইতালীয় দার্শনিক বেনেডেটো ক্রোচে শিল্পতত্ত্বের চিন্তায় এক নতুন অধ্যায় যোজন্য করলেন তাঁর বহুখ্যাত “লা’ এস্তেতিকা” গ্রন্থে (১৮০২)। তিনি পূর্ববর্তী চিন্তাগুলি বিচার বিশ্লেষণ করে দেখলেন যে কল্পনাবৃত্তির স্বরূপ কেউই ধরতে পারেননি ; কেউ কল্পনাকে বুদ্ধি সাপেক্ষ, কেউ বা অহুত্ববাসাপেক্ষ বলে মনে করেছেন এবং উভয়েই ভুল করেছেন, কল্পনা যে স্বাধীন এবং স্বতন্ত্র একটি জ্ঞানবৃত্তি তা ধরতে পারেন নি। ক্রোচে বুদ্ধিবাদের ও অহুত্ববাদের অধীনতা থেকে কল্পনাকে মুক্ত করতে গিয়ে ভাববাদী দর্শনের ভিত্তির উপরে প্রতিভানবাদের (ইণ্টুইশান থিয়োরি) প্রতিষ্ঠা করলেন।

আগেই বলেছি ক্রোচে ভাববাদী দার্শনিক। তাঁর কাছে, আত্মা (স্পিরিট) ছাড়া আর যা কিছু সবই অসৎ এবং তারই অপর নাম ‘প্রকৃতি’ (ম্যাটার)। ম্যাটার বলতে তিনি তাকেই বোঝেন যা আত্মাকে আচ্ছন্ন করে, যা ‘the spirit suffers’ ক্রিয়া বলতেই আত্মিক ক্রিয়া এবং তা’ দু’প্রকার—এক জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়া, দুই কর্মাত্মিক ক্রিয়া। জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়া আবার দু’রকম—প্রাতিভানিক জ্ঞান ও নৈসর্গিক জ্ঞান, কর্মাত্মিক ক্রিয়াও দু’রকম—এক আর্থনৈতিক বা প্রবৃত্তিমূলক ক্রিয়া, দুই—নৈতিক বা নিবৃত্তিমূলক ক্রিয়া। ক্রোচে আত্মিক ক্রিয়ার এই ভিত্তির উপরে তাঁর দর্শনকে স্থাপিত করেছেন। এবং প্রাতিভানিক ক্রিয়ার ভিত্তির উপরে শিল্পদর্শন গড়ে তুলেছেন। তাঁর মতে, শিল্প হল প্রাতিভানিক জ্ঞান এবং যেহেতু প্রাতিভানিক জ্ঞান নৈসর্গিক জ্ঞান থেকে স্বতন্ত্র ও স্বাধীন, নৈসর্গিক জ্ঞান নিরপেক্ষ এবং জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়াবিশেষ শিল্পের জগৎ একদিকে নৈসর্গিক জ্ঞানোৎপন্ন সংস্কার বা সত্যের জগৎ থেকে, অতর্কিতকৈ কর্মাত্মিক ক্রিয়ার বল উপযোগ ও নীতির জগৎ থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। প্রাতিভানিক জ্ঞানের বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—“প্রাতিভানিক জ্ঞান হচ্ছে কল্পনার মাধ্যমে পাওয়া বিশেষের জ্ঞান—বিশেষ বস্তুর জ্ঞান প্রতিরূপের স্রষ্টা। অতর্কিতকৈ নৈসর্গিক জ্ঞান হচ্ছে—বুদ্ধির সাহায্যে পাওয়া জ্ঞান, সামান্তের জ্ঞান ও বস্তুর পারস্পরিক

সম্পর্কের জ্ঞান—সংজ্ঞার স্রষ্টা। এই দুই জ্ঞানের সম্পর্ক এই যে প্রথমটি সম্পূর্ণ স্বাধীন ও নিরপেক্ষ, দ্বিতীয়টি সাপেক্ষ, প্রতিভানের উপরে নির্ভরশীল। প্রাতিভানিক জ্ঞানের অভিতাবকের প্রয়োজন নেই, কারো উপরে তাকে নির্ভর করতে হয় না, কারো চোখ ধাক্কা করে তাকে দেখতে হয় না, তার নিজেরই হৃদয় দৃষ্টিশক্তি আছে।” বলা বাহুল্য এই কথাগুলি লেখার সময়ে ক্রোচে কার্টের মন্তব্যের দিকেই দৃষ্টি রেখেছিলেন এবং তাকেই সমালোচনা করেছিলেন। এইভাবে ক্রোচে প্রাতিভানিক ক্রিয়ার স্বাভাব্য প্রতিষ্ঠিত করে নিয়েছেন এবং ক্রিয়াকে জ্ঞান-অহুতব-ইচ্ছা এই তিন শ্রেণীতে ভাগ না করে—মোট চার শ্রেণীতে ভাগ করেছেন। যেমন কল্পনাবৃত্তি, বুদ্ধিবৃত্তি, প্রবৃত্তিবূলক ক্রিয়া এবং নৈতিক ক্রিয়া। ক্রোচের আগে যারা কল্পনাকে স্বীকার করেছেন তাঁরা কল্পনাকে কোন বৃত্তির অন্তর্ভুক্ত করবেন তা বুঝতে পারেননি। কার্ট কল্পনাকে জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়া বলে ঘোষণা করেছেন বটে কিন্তু জ্ঞান-অহুতব-ইচ্ছা এই তিন বৃত্তির কোনটির কক্ষে কল্পনাকে স্থান দিয়েছেন তা অহুতাবন করতে গেলে দেখা যাবে, “জাজমেন্ট”কে তিনি ‘কিলিঙ’ রূপ মানসিক বৃত্তির জ্ঞান পর্যায়ের ক্রিয়া বলে মনে করেছেন। ক্রোচে খুব স্পষ্টভাবেই কল্পনাকে জ্ঞানাত্মিক ক্রিয়ার প্রাথমিক পর্যায় হিসাবে গণ্য করেছেন এবং একদিকে সংবেদন (সেনসেশান), অহুতসংগমন (এ্যাসোসিয়েশান), বৌগিক সংবেদন (রিপ্রজেন্টেশান) প্রভৃতি অনাত্মিক ক্রিয়া থেকে, অত্মদিকে নৈমিত্তিক ও কর্মাত্মিক ক্রিয়া থেকে কল্পনাকে পৃথক করেছেন তথা কল্পনাকে স্বয়ংসম্পূর্ণ একটি বৃত্তির স্বাধীন দিয়েছেন। এর অনিবার্য অহুতাব্যক্তির দিকে আমি আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। কল্পনাবৃত্তি যদি মানুষের স্বতন্ত্র এবং স্বাধীন একটি বৃত্তি হয় তা হ’লে মানুষের মধ্যে নিশ্চয়ই এই বৃত্তির চাহিদা পূরণ করার একটা সহজ আবেগ থাকবেই—মানুষ কল্পনা করতে এবং কল্পনা উপভোগের মাধ্যমে কল্পনা-বৃত্তি চরিতার্থ করতে চেষ্টা করবেই। এই চেষ্টা থেকেই শিল্পের জন্ম এবং কল্পনা-

বৃত্তি চরিতার্থ হওয়ার আনন্দই শৈল্পিক আনন্দ। দ্বিতীয়তঃ কল্পনা যেহেতু স্বাধীন বৃত্তি, যে বৃত্তি সংজ্ঞা তৈরী করে সেই বুদ্ধিবৃত্তি থেকে স্বতন্ত্র বৃত্তি, কোন 'সত্য'কে আবিষ্কার বা প্রকাশ করা শিল্পের উদ্দেশ্য হতে পারে না' শিল্পের একমাত্র উদ্দেশ্য প্রতিকল্প সৃষ্টি। তৃতীয়তঃ কল্পনা যেহেতু কৰ্মাঙ্খিকা ক্রিয়া নয়, কল্পনা আমাদের বাসনা কামনা বা উপযোগ মেটায় না, আমাদের নীতিবোধকেও তৃপ্ত করে না; অর্থাৎ শিল্পের সঙ্গে সত্যের বা উপযোগের বা নীতির কোন প্রত্যক্ষ যোগ নেই, শিল্পের একমাত্র উদ্দেশ্য শিল্পই—অর্থাৎ রূপকল্প সৃষ্টি এবং তাতেই শিল্পের সার্থকতা। চতুর্থতঃ শিল্প যদি হয় প্রতিভান এবং প্রতিভান বলতে যদি বুঝায় আত্মার গহনে অবস্থিত প্রত্যয়স্বাত্বকে রূপায়িত করা—আকার দেওয়া, কোন প্রতীতি সত্য কোনটি মিথ্যা তা'র বিচারে প্রবৃত্ত না হ'য়ে শুধু রূপেবধ্যান করা, তা'হলে শিল্পবিচারে—অর্থাৎ কল্পনার মূল্য বিচারে—কল্পনার মানদণ্ড ছাড়া অন্য কোন মানদণ্ড ব্যবহার করলে ভুল করা হবে। কল্পনার সঙ্গে যদি সত্যের কোন সম্পর্ক না থাকে, বল্লনা কোন সত্যকে প্রকাশ করছে এবং ঠিকভাবে তাকে প্রকাশ কবতে পেরেছে কিনা এ প্রশ্ন তোলা যায় না। উপযোগ এবং নীতি সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য অর্থাৎ শিল্প বিচারে উপযোগের প্রশ্ন এবং নীতির প্রশ্ন তোলাব কোন অবকাশ নেই। এই দিক থেকে দেখলে অর্থাৎ প্রতিভান-কালে আমরা যদি বাহ্য জগতের সঙ্গে ব্রূণপড়া না করি, কেবলমাত্র আমাদের প্রত্যয়সমূহকে (ইম্প্রেশনস) রূপায়িত করতে চেষ্টা করি তা' হ'লে এই সিদ্ধান্তেই পৌছতে হবে যে রূপকল্পনা ছাড়া শিল্পের আর কোন উদ্দেশ্য থাকতে পারে না—শিল্পের আদিতে এবং অন্তে—একমাত্র রূপ এবং রূপেই রূপের শেষ।

কিন্তু এই রূপ কি বস্তুশূন্য কিছু? জ্যামিতিক ক্ষেত্রের মতো নৈর্বাচিক নির্মিতিমাত্র? না তা' নয়। কারণ ক্রোচে স্বীকার করেছেন—“প্রকৃতি (ম্যাটার) আকার দ্বারা পরিচ্ছন্ন এবং বিকশিত হয়েই নির্দিষ্ট বা বিশেষ রূপে পরিণত হয়। প্রকৃতিই অর্থাৎ বিষয়বস্তুই এক প্রতিভান থেকে অন্য প্রতিভানকে পৃথক করে থাকে……প্রকৃতি (ম্যাটার) না থাকলে আঙ্গিক ক্রিয়া কিছুতেই তার নৈর্বাচিকতা

পরিহার করতে পারত না—নির্দিষ্ট ও যথাধর্ম ক্রিয়ায় পরিণত হতে, নানা আত্মিক ক্রিয়ার রূপ পরিগ্রহ করতে, নির্দিষ্ট প্রতিভান হ'তে পারত না।" এই উক্তি থেকে এই প্রমাণই পাওয়া যায় যে রূপের প্রকৃতি শেষ পর্যন্ত বিষয়ের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। কিন্তু ক্রোচে বিষয়বস্তুকে এতখানি মর্যাদা দিতে চান নি। বস্তু ও আকারের মধ্যে বিষয়বস্তু ও রূপের মধ্যে সম্বন্ধ কি এই প্রশ্নটি যে শিল্পতত্ত্বের অগ্রতম বিসংবাদিত প্রশ্ন ক্রোচে তা' স্বীকার করেছেন এবং এই সম্বন্ধ নিরূপণের প্রসঙ্গে এই সিদ্ধান্তই করেছেন যে শিল্প নিছক বিষয়বস্তু নয় অথবা বিষয় ও আকারের সংযোগও (impressions plus expression) নয়, শিল্পকর্মে প্রত্যয়বাস্তি রূপরচয়িত্রী বৃত্তির দ্বারা রূপায়িত ও পরিবর্তিত হয় এবং তা' হয় বলেই—*The aesthetic fact...is form and nothing but form*—শৈল্পিক বস্তু আসলে রূপ এবং রূপ ব্যতীত আর কিছুই নয়। এ কথা শুনে মনে হ'তে পারে যে ক্রোচে বস্তুনিরপেক্ষ রূপের দিকেই বোঁক দিয়েছেন এবং এই মনে হওয়া একেবারে অহেতুক নয়। আত্মিক ক্রিয়া প্রত্যয় নির্ভর হয়েও প্রত্যয়াতিশায়ী এবং অপূর্ববস্তুনির্মাণকর। আত্মার স্বভাবে যে রূপ-সংস্কার নিহিত আছে আত্মা সেই সংস্কার দিয়েই—প্রত্যয়-সমূহকে (ইম্প্রেশানস্) এমন রূপে রূপায়িত করে, যে রূপের কোন বাস্তব অহকল্প নেই যে রূপ স্বয়ংসম্পূর্ণ একটি অপূর্বরূপ।

শিল্প যে রূপ সৃষ্টি করে তার কোন বাস্তব ভিত্তি নেই, বস্তুসদৃশ হয়েও বা 'অবস্তববস্তুকিকল্পন'—অর্থাৎ প্রাকৃত বস্তু থেকে যা ভিন্ন—এই মত মেনে নিলে শিল্প-সমালোচনার নিরপেক্ষবাদ (এ্যাবসোলিউটিজম) গ্রহণ করা ছাড়া গত্যন্তর থাকে না এবং এই সিদ্ধান্তই গ্রহণ করতে হয়—“প্রত্যেক শিল্পকর্মকে শিল্পের নিজ রূপের মধ্যে সীমাবদ্ধ রেখে বিচার করতে হবে এবং শিল্পের মতোই শিল্পের আদর্শটি নিহিত থাকে। (every art can be judged only in itself and that it has its model in itself) সৌন্দর্যের কোন বাস্তব আদর্শ নেই—হোক না কেন তা' বৌদ্ধিক সংজ্ঞা অথবা অতীন্দ্রিয় লোকে বিদ্যমান বা নোহু্যমান ভাব (আইডিয়া)। শিল্প যে বৃত্তির সৃষ্টি সেই বৃত্তি দিয়েই

বিচার করতে হবে এবং তাকে কল্পনার আদর্শ ছাড়া অন্য কোন আদর্শকে মানদণ্ড করা চলবে না। এ বিষয়ে ক্রোচের সিদ্ধান্ত এই যে—শিল্প বিচার

সমস্কার—“The true solution lies in rejecting alike relativism and psychologism and false absolutism and recognising that the criterion of taste is absolute but absolute in a different way from that of the intellect which expresses itself in ratiocination. The criterion of taste is absolute with the intuitive absoluteness of imagination.”—সত্য সমাধান রয়েছে সাপেক্ষবাদ, মনস্তত্ত্ববাদ এবং মিথ্যা নিরপেক্ষবাদকে পরিত্যাগ করার মধ্যে এবং এই সত্যকেই উপলব্ধি করার মধ্যে যে রুচির মান নিরপেক্ষ বটে তবে বুদ্ধির মান যে তাবে নিরপেক্ষ সে তাবে নয়, বুদ্ধির মান নির্ণয়ের ভিত্তি হচ্ছে—যুক্তি বিচার, অন্তর্গত রুচির মান বা আদর্শ নিরপেক্ষ সেইভাবেই যেভাবে কল্পনার মান নিরপেক্ষ এবং কল্পনার সেই আদর্শ প্রতিভান লব্ধ। ক্রোচে আক্ষেপ-আক্রোশ প্রকাশ করে লিখছেন—“আমরা বুদ্ধির ক্ষেত্রে নীতির ক্ষেত্রে আদর্শ বা পরম মান স্বীকার করতে উৎসাহী, কিন্তু কল্পনার ক্ষেত্রে তা’ স্বীকার করতে চাইনে। অথচ কল্পনার পরমতা আমরা যদি না মানি আত্মার অস্তিত্বের ভিত্তিই ধ্বংস যাবে—একজন আর একজনের কথা বুঝতে পারবে না, এমন কি তার আগেকার যুগুর্ভের সত্তাটিকও চিনতে পারবে না।”

যদি কেউ ক্রোচেকে প্রশ্ন করেন—তবে বিচারে ভিন্ন মত হয় কেন? ক্রোচে সঙ্গে সঙ্গে বলবেন—হ্যাঁ এ কথা ঠিক শৈল্পিক মূল্যায়নে পার্থক্য দেখা যায় কিন্তু কোথায় মত পার্থক্য নেই? তাই বলে নৈসর্গিক, নৈতিক, আর্থনৈতিক মূল্যায়ন থেকে কেউ বিরত হয় না।

নিশ্চয়ই আপনারা কল্পনার পরম আদর্শ বা আমাদের অন্তরে নিহিত এবং একমাত্র প্রতিভানসংবেদ্য—এমন একটি আদর্শের ধারণা করতে অস্বস্তি বোধ করছেন এবং শিল্প-সমালোচনার বাস্তব কোন আশ্রয় না পেয়ে নিরাশ্রয়ের হতাশা বোধ করছেন। এই অস্বস্তি থেকে প্রতিভানবাদী সমালোচকের নিকৃতি নেই।

আত্মিক ক্রিয়ার সার্বজনীনতা স্বীকারের ভিত্তির উপরে দাঁড়িয়ে প্রত্যেকটি বৃত্তির বা ক্রিয়ার পৰম প্রকাশের বা পরাকাষ্ঠা রূপ আত্মার মধ্যেই নিহিত রয়েছে—এই ধারণা পোষণ করে ক্রোচে শেষ পর্যন্ত ভাববাদী দার্শনিকদের মতোই কতকগুলি অভিজ্ঞতা-অনুপলব্ধ (আ প্রিয়োবাই) মনোনিহিত আদর্শ (আরকিটাইপস্) মেনে নিয়েছেন। ফলে ক্রোচের শিল্পসমালোচনা পদ্ধতিতে বুদ্ধি বিচারের স্থান গৌণ হয়ে গিয়েছে—কল্পনার আদর্শ বড় স্থান অধিকার কবেছে। ক্রোচের মতে শিল্প-সমালোচনা হচ্ছে শিল্পীর ধ্যানটিকে মনের মধ্যে পুনরুদযোজিত বা পুনরুপস্থাপিত করা এবং রূপাদর্শের মানদণ্ডে রূপটির বা ধ্যানটির পূর্ণতা পরিমাপ করা। এখানে প্রথম সমস্যা এই যে শিল্পীর মনে কী ধ্যান জেগেছিল—কি রূপ প্রতিষ্ঠাত হয়েছিল তা' সমালোচকের পক্ষে জানা সম্ভব নয়; দ্বিতীয়ত: যে প্রতিষ্ঠান সমালোচকের মনে ফুটে উঠে তার মূল্য প্রতিষ্ঠান লব্ধ রূপাদর্শের মানদণ্ডে ছাড়া নির্ণয় করার অল্প কোন উপায় নেই। মোট কথা এই যে প্রতিষ্ঠানবাদীরা—নিরপেক্ষবাদী এবং সেই সেই কারণেই রূপবিচারে রূপের আদর্শ ছাড়া অল্প কোন আদর্শ প্রয়োগ করতে পারেন না। আর ঐ রূপের আদর্শ যেহেতু প্রতিষ্ঠানবৈজ্ঞানিক প্রতিষ্ঠানবাদী সমালোচনা আত্মনিষ্ঠ হতে বাধ্য।

রূপকে একমাত্র রূপের আদর্শ বা মানদণ্ডে বিচার করতে গেলে বিচার প্রধানত: আত্মনিষ্ঠ হয়ে উঠে এ কথা খুবই সত্য, তবে আত্মনিষ্ঠ সমালোচনা সম্ভাবজনক নয় বলে বিচারকে বস্তুনিষ্ঠ করে তোলার ঐক্যও খুব স্বাভাবিক। আমরা দেখতে পাই, প্রতিষ্ঠানবাদের স্বাভাবিক পরিণতি হিসাবেই শিল্পতত্ত্বে অরূপ রূপবাদ বা নির্মিতিবাদ—(কনাক্সিগারেশান থিওরি) দেখা দিয়েছে। এই মতবাদকে 'অরূপ রূপবাদ' বললাম এই কারণে যে এই মতবাদ শিল্পে নৈব্যক্তিক রূপের (এ্যাবস্ট্রাক্ট ফর্ম) পক্ষপাতী। বিগত অর্ধশতাব্দীকালে শিল্পকে স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত করার জন্য, শিল্পের স্বাভাব্য, স্বয়ং-সম্পূর্ণতা এবং রূপৈকগরভিত্তিক প্রতিপাদন করার জন্য এক সম্ভাব্যতার মধ্যে দূর্বাদ লব্ধ দেখা দিয়েছে। এঁদের বক্তব্য সক্ষেপে এই যে শিল্প এক মনের অভিজ্ঞতাকে

অন্ত মনে সঞ্চারিত করার উপায় নয়, প্রাকৃতিক বস্তুর সদৃশ কোন বস্তু তৈরি করা নয়, শিল্প সম্পূর্ণ এক নতুন উদ্ভাবন যা প্রাকৃতিক বস্তু অপেক্ষা অনেক পরিমাণে সুন্দর—রূপের এক অভিনব জগৎ। এই মতবাদটি শিল্পতত্ত্বে বাস্তববাদ, আবেগবাদ, আনন্দবাদ, প্রকাশবাদ প্রভৃতি প্রচলিত মতবাদ মানে না। মানে না শিল্পের সংগঠনাত্মিক অস্ত্র কোন উদ্দেশ্য। এডওয়ার্ড ওয়াল্ডসওয়ার্থ মহাশয়েব একটি মন্তব্য উদ্ধৃত করলেই এঁদের বক্তব্য স্পষ্টভাবে বুঝা যাবে, তিনি লিখেছেন—“ছবিকে আজ আমরা প্রকৃতির চিত্তাকর্ষক অংশবিশেষ দেখার গবাক্ষ হিসাবে গণ্য করিনে, ছবি আজ আর শিল্পীর ব্যক্তিগত ভাবাবেগ প্রকাশের উপায় বিশেষও নয়, ছবি আজ শুধু ছবিই—একটি বস্তু, এক নতুন ঐক্য—নতুন সমন্বয় যা আমাদের সৌন্দর্যবোধের পরিধিকে বাড়িয়ে দেয়।” এরিক গ্রিল তাঁর “আর্ট ননসেন্স এ্যাণ্ড আদার এসেন্স”—এ (১৯২৯) লিখেছেন—“অনেক লেখক ও সমালোচক মনে করেন—শিল্প হচ্ছে শিল্পীর আত্মপ্রকাশ এবং শিল্পবিচারের মানদণ্ড হচ্ছে নৈতিক চরিত্র যা শিল্পরূপে আত্মপ্রকাশ করে। এ এক মহাভুলশিল্পকে যা মূল্যবান ক’রে তোলে তা’ শিল্পীর ব্যক্তিত্বের ছাপ নয়, বস্তু হিসাবে শিল্পের স্বকীয় উৎকর্ষ সৌন্দর্যই শিল্পের একমাত্র মূল্য।” বলা বাহুল্য শিল্প থেকে অস্ত্রাস্ত্র পুরুষার্থ সরিয়ে রাখলে শিল্পে একমাত্র রূপই অবশিষ্ট থাকে। এই রূপকেই ইংরেজিতে “ফর্ম” “স্ট্রাকচার”, “কনফিগারেশান” প্রভৃতি নামে অভিহিত করা হয়। রূপ বলতে বোধ্যর্থ কি বুঝায় তা’ নিয়ে মতভেদ থাকলেও কনফিগারেশানবাদীদের অভিপ্রায় বুঝতে খুব বেগ পেতে হয় না ; কারণ এঁদের ধারণা শুধু তত্ত্বের ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ হয় নাই, চিত্রশিল্পের এবং ভাস্কর্যশিল্পের ক্ষেত্রে বিপ্লব এনে দিয়েছে। আধুনিক রীতির চিত্রকর ও ভাস্কররা আজ রূপকে বস্তুস্বত্ত্ব অর্থাৎ নৈব্যক্তিক করে তুলতে বহুপরিকর প্রাকৃতিক কোন বস্তুর সঙ্গে শিল্পের যাতে কোন সাদৃশ্য না থাকে সেমত্ব তাঁরা অতি সতর্ক। এঁরা আবেগোদ্দীপক কোন মূর্তি আঁকতে চান না, যদিও বা কোন মূর্তির আদল এসে

যায় তা' থেকে ইঞ্জিয়োধীপক আবেদন—আবেগোধীপক সংকেত বাদ দিয়ে মূর্তিটিকে “স্থির মূর্তিতে (স্টীল-লাইফ) পরিণত করতে চেষ্টা করেন। ইঞ্জিয়োধেজক বলে যেটুকু থাকে সে শুধু রঙের বা খেতপাথরের বা ব্রোঞ্জের বর্ণাভা। রঙ, আকৃতি সব কিছু, শিল্পী যে “ফর্মাল প্যাটার্ন (রূপ পবিকল্পনা) করেন, তাবই উপাদানকারণে পৰ্ববসিত হয়। তিন প্রকারে এঁরা এই কাজটি করেন।

(ক) কখনও কখনও বস্তুর রূপ থেকে ক্রমশঃ অপ্রয়োজনীয়কে বাদ দেওয়া হয় এবং বাদ দিতে দিতে একটি নতুন আকাব—নৈর্ব্যক্তিক আকাব জন্মলাভ করে। আধুনিক যুগের শ্রেষ্ঠ ভাস্কর—ব্রাহ্মশির এই পদ্ধতি অবলম্বন করেছেন। তাঁর “উড়ন্ত পাখী” নিয়ে যখন মামলা হয়েছিল তখন আমেরিকাবিচারক মন্তব্য করেছিলেন—“এ পাখীর মাথা নেই, পা নেই, পালকও নেই”। চিত্রের ক্ষেত্রে এই পদ্ধতি অমুসরণ করেছেন—Gauguin, Matisse, কখনও কখনও Andre Derain এবং পূর্ণমাত্রায় পল রি।

(খ) দ্বিতীয় পদ্ধতি হল—যথেষ্টভাবে সাজানো কতকগুলি বস্তুর খাঁচ দেখে নতুনতর একটা আকার বা খাঁচ সৃষ্টি করা। একত্রে যে-সব বস্তুর সমাবেশ ঘটানো হয় তাদের বস্তু বলে চেনা যায়, প্রাকৃতিক বস্তুর সঙ্গে সাদৃশ্যও বেশীকম থাকে, কিন্তু ঐ সাদৃশ্য ততটুকুই রাখা হয় যতটুকু নতুনতর আকারটির জন্য অপেক্ষিত, সমগ্র রূপের আকর্ষণটি সর্বাতিশায়ী বা সর্বসর্বা করে রাখার পক্ষে রাখা হ'য়ে দাঁড়ায় না। জর্জ ব্রাক, ব্যান গ্রিস, গুজেনকস্ত, পল জাশ এবং আরো অনেকে এই রীতির ভক্ত। (গ) তৃতীয় রীতি হল—জ্যামিতিক ক্ষেত্রের আকৃতি সদৃশ আকৃতি নির্মাণ করা। এই রীতিতে ধারা রূপকল্পনা করেন তাঁরা প্রাকৃতিক বস্তুর অভিজ্ঞতা থেকে অথবা ঐ বস্তুকে নৈর্ব্যক্তিক করে তোলার চেষ্টা করে—রূপবিকল্পনা করেন না, তাঁরা uninhabited creation—এ—অনবদমিত স্বভাবের রীতি অবলম্বন করেন, রূপের সঞ্চিত সংস্কারকে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করেন। গিরেই, বনফ্রিয়ান, নোঁর গাবো, অঁতোয়া পেভলনে, বেন মিকলন্দ,

বারবারা হেপওয়ার্থ প্রমুখ শিল্পীরা এই তৃতীয় রীতির ভক্ত। এই সম্প্রদায়েরই আধুনিকত্বের সংগীতকে “ধ্বনির স্থাপত্য” (আরকিটেকচার অফ সাউণ্ড) বলে আখ্যা দিয়েছেন এবং এই কথাই বলেছেন যে সংগীত হ’ল শোনার-জন্তু-তৈরি ধ্বনির এক সংগঠন, যা অল্প কোন বিষয়কে উপস্থাপিত করে না, যার সঙ্গে আবেগের এমন কোন অঙ্গুলি নেই, যা সংগঠনটির উপলব্ধি থেকে, রূপজনিত শৈল্পিক আবেগ থেকে মনকে বিক্ষিপ্ত করতে পারে।

অবশ্য শিল্পকে রূপকর্মের মধ্যে সীমাবদ্ধ করে দেখার প্রবণতা একেবারে হাল আমলের ঘটনা নয়। অতি প্রাচীন যুগ থেকেই এই প্রবণতাটি চলে আসছে। শিল্প অঙ্কনকর্মেরই হোক আর ঘাই হোক, শিল্প যে বাহ্যতঃ একটি সমগ্র ও সমন্বিত সংগঠন একটি ‘অর্গানিক হোল’—অজ্ঞানসম্বন্ধসম্পন্ন একটি সমগ্র পদার্থ এবং শিল্পের উৎকর্ষ বা সৌন্দর্য যে নির্মাণ-নৈপুণ্যের উপরে—“অর্গানিক ইউনিটির” উপরে—সেন্ট অগাস্টিন ও টমাস একুইনাসের কথা ধার করে বললে—পূর্ণতা স্বয়মতা ও পরিচ্ছন্নতার মাত্রার উপরে নির্ভর করে, এ ধারণা প্লেটো-এরিস্টটলের আমল থেকেই চলে আসছে। আর ঐ ধারণা খুবই স্বাভাবিক। শিল্পী রূপনির্মাণ করেন একের সঙ্গে অন্ত্রের পার্থক্য—রূপ নির্মাণ ক্ষমতারই পার্থক্য। তাই যিনি রূপকে যত নির্দোষ করে তুলতে পারেন, তিনি তত কুশলী বলে সমাদৃত হন এবং রূপকে নির্দোষ করে তোলা বা সৌন্দর্য সৃষ্টি করা, যে-সব উপাদান সংযোগে রূপটি নির্মিত হয় তাদের সুবিস্তৃত করা, সুগ্রথিত করা ছাড়া আর কিছুই নয় এ ধারণা সব দেশের এবং সব যুগের শিল্প রসিকের মধ্যেই দেখা গিয়েছে। আমাদের ভারতবর্ষের কণাই ধরা থাক। সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রে কাব্যের সংজ্ঞা নিরূপণের যে ধারাবাহিক ও প্রশংসনীয় প্রচেষ্টা হয়েছে তার দিকে দৃষ্টিপাত করলেই দেখা যাবে, সেখানে একদল যেমন বিবরণবস্তুর উপরে অল্পদল তেমনই প্রকাশ-রীতির উপরে জোর দিয়েছেন। অলংকারবাদীরা বলেছেন ‘কাব্যঃ গ্রাহয়লকারাঃ’—অর্থাৎ অলংকরণের মধ্যেই কাব্যস্থ নিহিত। রীতিবাদীরা বলেছেন—‘রীতিবান্ধা কাব্যন্ত’—কাব্যের আত্মা হল রীতি বা পরম-ঘটনা কুশলতা।

বক্তোক্তিবাদীদের মত “বক্তোক্তি কাব্যজীবিতম”—বক্তোক্তিই কাব্যের জীবন অর্থাৎ প্রাণ (বক্তোক্তিরেব বৈদম্ভ্য ভঙ্গীভাষিতিক্যতে)। শকার্খবাদীরা বলেছেন—কাব্য হ’ল অদোষ ও সগুণ এবং কখনও কখনও অনলকৃত শকার্খ (তদদোষী শকার্খে) সগুণাবলংকৃতা পুনঃ কাপি)। উল্লিখিত মতবাদগুলি কাব্যের সাংগঠনিক বৈশিষ্ট্য ও নৈপুণ্যকেই যে কাব্যের সংজ্ঞা নিরূপণের ভিত্তি করেছেন এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। ইয়োয়োগীয় শিল্পদার্শনিকদের মধ্যেও দেখা যায়—এরিস্টটল “অর্গানিক ইউনিটি”—কই শিল্পেব চব্বয়োংকধ ব’লে নির্দেশ করেছিলেন। বলাবাহুল্য অর্গানিক ইউনিটির বিচার আসলে রূপেরই বিচার। অষ্টাদশ শতাব্দীর চিত্রশিল্পী হোগার্থ, তাঁর “এনালিসিস্ অফ বিউটি” (১৭৫০) গ্রন্থে খুব জোর দিয়েই বলেছিলেন—ছবির সমালোচনা বিষয়বস্তু বা অঙ্কুরণ যথাযথ হ’য়েছে কিনা তার বিচার নয়, আসলে “কর্ম”—এর বিচার, যার উৎকর্ষলক্ষণ হ’ল—সামঞ্জস্য (সিমমেট্রি), বৈচিত্র্য (ভেরাইটি), সমন্বয় বা সমরূপতা (ইউনিকর্মিটি), সরলতা (সিম্প্লিসিটি), জটিলতা (ইন্ট্রিকেসি) এবং বহুলতা (কোয়ানটিটি)। এই শতাব্দীরই লোক, মূর্তি শিল্পের ইতিহাস রচয়িতা জোহান জোয়ানিম জিকেলম্যান (১৭৬৪) কর্মকেই শিল্পের কেন্দ্রীয় সমস্তা ব’লে ঘোষণা করেছিলেন বটে কিন্তু কর্মকে তিনি ‘expression of the true character of the soul’ বলায় অনেকটা লাগেববাদী দৃষ্টিতেই কর্মকে দেখেছিলেন, যদিও সামঞ্জস্য সৌন্দর্যের বিলক্ষণ লক্ষণ এ কথাটি বলতেও তিনি ভুলেন নি। তবে রূপকে স্বতন্ত্র বস্তুর স্বাধীন দিয়ে, নিছক বস্তু হিসাবে বিচার করার প্রথম প্রচেষ্টা দেখা যায় ফ্রেইড্রিস হারবার্টের মধ্যে (১৭৭৬-১৮৪১)। তাঁর শিল্প দ্বার্ট জিমাযমান (১৮৬৫) “phenomenology of form” চর্চার সূচনা করেছিলেন এবং দ্বার্ট ভাইশেরের (Vischer) এম্প্যাথি-বাস্তবের বিপরীত দিকে চলতে লাগলেন। ডিগ্লেহলম বরিনের এই আলোচনার অনেকখানি শক্তি বৃগিরেছিলেন এবং হারবার্টের অন্ততম শিল্প কোনরূপে, কিত্লেহ—“pure visibility (বিস্তব দৃশ্য) ভবের অবতারণা করলেন, ইংলও রোজার ক্রাই রূপের উপরে গুরুদারোণ করলেন এবং রূপের আবেশ-অনুভূতি-বিষয়নির্দেশক

স্বকীয় মূল্যের মহিমা কীৰ্ত্তন করেছিলেন। ১৯১৪ খ্রীঃ ক্লাইব বেল মহাশয়ের মুখেও শোনা যায়—শিল্পতত্ত্বের মূল সমস্তাই হ’ল—“Significant form”। কিন্তু ক্লাইব বেল মহাশয় “সিগনিফিকান্ট ফর্ম”-এর লক্ষণ নির্দেশ করতে ক্লতকার্য হন নি—অস্ত্রাস্ত্রাশ্রয়-দোষ এড়াতে পারেন নি। “সিগনিফিকান্ট ফর্ম” হ’ল সেই ফর্ম যা’ আমাদের মধ্যে “শৈল্পিক আবেগ” উদ্ভিক্ত করে এবং শৈল্পিক আবেগ হ’ল সেই আবেগ যা’ “সিগনিফিকান্ট ফর্ম” থেকে জন্মে, এই ধরনের কথা বলা বা “সিগনিফিকান্ট ফর্ম হ’ল শিল্পের সেই গঠনগত উৎকর্ষ যা’কে উপলব্ধি করা যায় কিন্তু ব্যাখ্যা ক’রে বলা যায় না, যা’ মনে বিশিষ্ট এক প্রকার কাম্য আবেগ জাগায়, বলা বহুলা এই ব্যাখ্যায় শিল্পরূপের উৎকর্ষ বিচারের নির্দিষ্ট মানদণ্ড পাওয়া যায় না।

এখন তাঁদের বক্তব্য উপস্থাপিত করতে চাই যাঁরা রূপ-বিচারের বাস্তব মানদণ্ড নির্ধারণের চেষ্টা করেছেন। এঁদের বক্তব্যের সার কথা এই যে শিল্পরূপের আসল বৈশিষ্ট্য হল—‘অর্গানিক ইউনিটি’ বা ‘লায় যাকে আমরা বলতে পারি অকাজযোগ বা সমন্বয়। এই কথাটির প্রথম ব্যবহার পাওয়া যায় এরিষ্টটলের পোয়েটিক্স গ্রন্থে। নাটকের বৃত্ত-গঠন আলোচনা প্রসঙ্গে এরিষ্টটল বলেছেন—বৃত্ত হবে একক এবং সমগ্র ঘটনার উপস্থাপনা—তার অংশগুলি একে অন্তের সঙ্গে এবং সকলে অংশীর সঙ্গে এমনভাবে অস্থিত থাকবে যে কোন একটি সরিয়ে বা বাদ দিলে সমগ্রতা নষ্ট হয়ে যাবে বা সমগ্রের রূপ বদলে যাবে। যাকে সরিয়ে নিলে বা রাখলে সমগ্রের বৈশিষ্ট্যে কোন ইতর বিশেষ হয় না তাকে যথার্থ অংশ বলে গণ্য করা যায় না। এরিষ্টটলের এই ‘অর্গানিক ইউনিটি’র সূত্রটি শিল্পের রূপ বিচারে বিশিষ্ট মৰ্যাদা পেয়েছিল এবং রূপ-বিচারের দিগদর্শক হিসাবে কাজ করেছিল। ঐ সূত্রটি আজও রূপবিচারের মূল সূত্র হয়ে আছে—এ কথা বললে কিছুই বাড়িয়ে বলা হয় না। বিংশ শতাব্দীতে ‘অর্গানিক ইউনিটি’র স্বরূপ নির্ধারণ করার প্রশংসনীয় প্রচেষ্টা হয়েছে। ম্যাক ট্যানগার্ট (ব্রতব্য নেচার অফ একজিসটেন্স—অস্তিত্বের প্রকৃতি ১৯২১-২৭) অর্গানিক ইউনিটি’র সংজ্ঞা নির্ধারণ করতে গিয়ে লিখেছেন—Any complex whole is manifested in each

ডঃ ব্রোড ম্যাকট্যাগ্‌গার্টের দর্শন আলোচনা (১৯৩০) করতে গিয়ে উল্লেখযোগ্য একটি মন্তব্য কবেছেন, তিনি বলছেন—ম্যাকট্যাগ্‌গার্ট অকাজিসম্পর্ক সম্বন্ধে যা বলেছেন তা নিশ্চয়ই সত্য তবে সম্পূর্ণ তুচ্ছ কথা। যারা “আজিক ঐক্য”কে শিল্পের বৈশয়িকে লক্ষণ বলে স্বীকার করেছেন তাঁরা এত ব্যাপক অর্থে শব্দটিকে ব্যবহার করেননি। যা’ হোক ডঃ ব্রোডের দেওয়া সংজ্ঞাটি অনেকের মনঃপুত হ’লেছে। এইভাবে তিনি “আজিক ঐক্য” বুঝাতে চেষ্টা করেছেন—“আমি মনে করি যারা সমগ্রকে “আজিক ঐক্য” বলে মনে করেন তাঁরা এই কথাই বলতে চান যে সমগ্র হ’ল এমন কিছু যার কোন অংশই অন্ত্যন্ত অংশ না থাকলে থাকতে পারে না এবং তাদের পারস্পরিক সম্পর্ক যেমনটি দেখা যায় তেমনটি ছাড়া অন্তরকম হতে পারে না। (I believe that other people who have called a whole ‘W’ an organic unity have meant that ‘W’ is such that no part of it could have existed unless all other parts had existed and had stood to each other in the relations in which they in fact stand) এ সম্বন্ধে ১৯২৬ খ্রীঃ ডি উইট পার্কার তাঁর ‘শিল্প-বিশ্লেষণ’ (দি এনালিসিস অফ আর্ট) গ্রন্থে লিখেছেন—“এর অর্থ আমি এই বুঝি যে শিল্পের প্রত্যেকটি উপাদান তার মূল্যের জন্য আবশ্যিক ; শিল্পে এমন কোন উপাদান থাকবে না যা’ এইভাবে অপরিহার্য নয় এবং তা’তে যা’ যা’ আবশ্যিক তাদের সব কিছুই রয়েছে। ‘মূল্য’ শব্দটির জায়গায় ‘সৌন্দর্য’ শব্দ বসালে এই সিদ্ধান্তেই পৌছানো যাবে—সৌন্দর্য হ’ল—“অর্গানিক ইউনিট” “অকাজিক ঐক্য”। পার্কার মহাশয়ের বক্তব্যের তাৎপর্য এই যে হুসহুত গঠনের মধ্যে এমন একটা গুণ উদ্ভূত হয় যে গুণটি দেখা দিলে সমগ্রের অংশগুলিতে, সমগ্রের বা সংহতির ক্ষতি না ক’রে কোন পরিবর্তন ঘটানো যায় না।

অতি-আধুনিককালে হ্যারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয়, তাঁর বিখ্যাত “এসেটিক্স এন্ড ক্রিটিসিজিস” গ্রন্থে, অর্গানিক ইউনিটিকে—অকাজিক ঐক্যকে—সৌন্দর্যের বৈশেষিক লক্ষণরূপে প্রতিপাদিত করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর সিদ্ধান্ত উদ্ভূত

করা যাক—“the works of art an essentially organized constructs of perceptual impressions and they are organized at different degrees of compactness” অর্থাৎ আমরা যাকে শিল্প বলি সেগুলি আসলে ইন্দ্রিয়লভ্য প্রতীতির সংগঠিত নিমিত্তি এবং এই প্রতীতিগুলি সংগঠিত হয় সংহতির বিভিন্ন মাত্রায়। তিনি বলতে চেয়েছেন—অনেকে শিল্পকে বস্তু-হিসাবে গণ্য করতে অভ্যস্ত, কারণ তাঁরা দেখেন যে স্থাপত্য-শিল্প বলতে বুঝায় প্রাসাদ, মন্দির প্রভৃতি; ভাস্কর্য বলতে বুঝায়—পাথরের বা ব্রোঞ্জের বা অগ্ন্য কোন খাত্তু দিয়ে গড়া অথবা কোন উপাদানে তৈরি মূর্তি; চিত্রকলা বলতে বুঝায় পটের-উপরে-আঁকা কোন-কিছুর প্রতিকল্প; কিন্তু এবটু তলিয়ে দেখলেই দেখা যাবে যে সংগীত আসলে “a set of musical sounds” কতকগুলি সুরেলা ধ্বনির সমাবেশ। কাব্য হচ্ছে, কতকগুলি শব্দের পরম্পরা (a set of words)। মোটকথা এই যে শিল্প আসলে বিশিষ্ট-আকারে-সংগঠিত ইন্দ্রিয় প্রতীতির সমষ্টি (characteristic set of sense perceptions)। এই সব সংগঠনের মধ্যে সংহতির মাত্রা সবক্ষেত্রে সমান থাকে না, কোথাও বেশী কোথাও কম। যে ক্ষেত্রে সংহতিব মাত্রা অধিক সেখানেই সংগঠনটি সুন্দর, যেখানে মাত্রা কম সেখানে শিল্পটি অসুন্দর। এখানেই আর একটি কথা পরিষ্কার করে নেওয়া দরকার। “শিল্প আসলে ‘বিশিষ্ট আকারে সংগঠিত ইন্দ্রিয় প্রতীতি’ এই কথাটির বিশেষ তাৎপৰ্য আছে। এবং তা’ এই যে আমরা সাধারণ আলাপ আলোচনায় যাকে শিল্প বলে থাকি, আসলে তা’ শিল্পের সম্ভাবনামাত্র। যতক্ষণ পর্যন্ত না তা’ কোন উপযুক্ত ব্যক্তির গোচরীভূত হয় ততক্ষণ তা’ “actualized”—হয় না স্বরূপতঃ ব্যক্ত হয় না—অর্থক্রিয়াবাহী হয় না। এই কথা মনে রেখেই ওসবোর্গ লিখেছেন—A work of art is a perduring potentiality for actualization of a specific set of perceptions”—শিল্প স্থানির্দিষ্ট প্রতীতি-পরম্পরা জ্ঞানোন্নতির দ্বারা সম্ভাবনা বিশেষ। ওসবোর্গের অনেক আগে এই একই কথা বলেছিলেন বেনিডেক্টো ক্রোচে; শিল্পকে তিনি—physical

stimulants of reproduction"—প্রতিভান পুনরুৎপাদনের বাস্তব উদ্দীপক বলে অভিহিত করেছেন। তাঁর মতে স্বন্দর বস্তু হচ্ছে—physical stimulants of aesthetic reproduction"। স্বন্দর কোন বস্তুতে নিহিত থাকে না, স্বন্দর থাকে আত্মিক ক্রিয়ায়, বস্তু ঐ ক্রিয়ার নিমিত্ত মাত্র। ফ্রোচের এবং ওসবোর্ণের এই সিদ্ধান্তের অহুসিদ্ধান্ত এই যে শিল্পিকৃত প্রতীতি-সমাবেশকে বস্তু সম্পূর্ণভাবে উপলব্ধি করা সম্ভব হবে, তত শিল্পের স্বরূপ ব্যক্ত হবে, শিল্প বাস্তবত্ব লাভ করবে। দ্বিতীয়তঃ শিল্প যেহেতু অসংহতভাবে সংগঠিত প্রতীতিসমুদয়, শিল্পোপলব্ধিতে যে প্রতীতি-সমাবেশটি ফুটে উঠে তাতে একটিমাত্র সংগঠনই সম্ভব, তার মধ্যে কোনরকম পরিবর্তন ঘটালে সংগঠনের সমগ্রতার প্রকৃতি পরিবর্তিত হয়ে যায়। সাধারণ প্রত্যক্ষ বা উপলব্ধি থেকে শৈল্পিক উপলব্ধির পার্থক্য এখানেই, সাধারণ প্রতীতিতে ভেতন কোন গঠনগত সংহতি থাকে না, শৈল্পিক প্রতীতিতে সংহতিই বড় এবং একমাত্র কথা। এই প্রসঙ্গে দার্শনিক জন ডিউই মহাশয়কৃত শিল্পের সংজ্ঞা মনে আসতে পারে। তাঁর মতে শিল্প হ'ল অসংগঠিত বা পরিবর্তিত প্রতীতি—"heightened experience" সাধারণ উপলব্ধি (experience) এবং শিল্পের মধ্যে পার্থক্য এই যে শিল্পে যে প্রতীতি-প্রকাশিত হয় তা 'heightened'। উদ্দীপক প্রতীতি (হাইটেনড এক্সপিরিয়েন্স) লক্ষণ নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি বলেছেন—অসমত্ব এবং অসংহততা এই দু'টি বৈশিষ্ট্যই বা গুণই হচ্ছে "হাইটেনড্ এক্সপিরিয়েন্স"—এর ধর্ম। অবাস্তবকে বর্জন এবং আবস্তককে গ্রহণ তথা একক এবং সমগ্র না করলে প্রতীতিকে উদ্দীপক করা যায় না। মোটকথা প্রতীতিকে উদ্দীপক করতে হ'লে প্রতীতিকে অসমত্বিত, অসংহত, এবং একক তথা সমগ্র করতে হবে এবং এমনভাবে করতে হবে যাতে সমগ্রই প্রথমে এবং প্রধানভাবে দৃষ্টিকে আকর্ষণ করে। জন ডিউইকৃত ব্যাখ্যাই হ্যারোল্ড ওসবোর্ণের ভাষায় "definiteness or compactness of organization"—অর্থাৎ সুনির্দিষ্ট বিশিষ্ট অসংহত প্রতীতি-সংস্থানকেই ওসবোর্ণ "লগ্নামিক কর্ম"—"অদ্যাদিক রূপ" বা

‘কনফিগারেশান’ নাম দিয়েছেন। এই “কনফিগারেশান”-এর অঙ্গাঙ্গিযোগবৃত্ত রূপের উপলব্ধি সম্ভব হয় শৈল্পিক দৃষ্টিতে অর্থাৎ নির্বিকল্পক জ্ঞানে। প্রাচীন মনস্তত্ত্ব শাস্ত্রে যে শাস্ত্র “ফ্যাকালটেটিভ সাইকোলজি” নামে পরিচিত প্রত্যেক প্রত্যেক ক্রিয়াকে খণ্ড থেকে অখণ্ডের উপলব্ধিতে পৌঁছানোর ব্যাপার বলে মনে করা হয়েছে—সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্র রসের আন্বাদন প্রক্রিয়া বুঝাতে যে ব্যাপারকে ব্যাখ্যা করে বলেছে—“খণ্ডপো যাতি অখণ্ডতাম”। কিন্তু অতি-আধুনিক “কনফিগারেশান সাইকোলজি” এই কথাই প্রতিপাদন করবার চেষ্টা করেছে যে—“in all awareness certain patterns or configurations immediately and directly leap to awareness without this summative process”—অর্থাৎ প্রত্যক্ষকালে আমরা খণ্ডের জ্ঞানের ভিত্তর দিয়ে অখণ্ড উপলব্ধিতে পৌঁছাইবো। বরং এর বিপরীত ঘটনাই ঘটে। প্রত্যক্ষকালে সমগ্রের রূপটি মনে তৎক্ষণাৎ ও অখণ্ডরূপে উদ্ভাসিত হয় এবং তা খণ্ড খণ্ড উপলব্ধির যোগফল নয়। একটি সমগ্র রূপকে এইভাবে নির্বিকল্পক উপলব্ধিতে পাওয়া দৃষ্টির এক গ্রাসে গ্রহণ করা, একেই বলা হয়েছে—“সাইনোপটিক ভিশন” (synoptic vision) অথবা শৈল্পিক চেতনা (aesthetic awareness), এই দৃষ্টির বিষয়ীভূত হ’তে পারে শুধু সেই প্রতীতি-ক্ষেত্রটিই যাতে “অর্গানিক ইউনিটি” বর্তমান। ‘সাইনোপটিক ভিশন’ ছাড়া যেমন সমগ্রকে একসঙ্গে সাক্ষাৎকার করা যায় না, তেমনি সমগ্র অর্থাৎ অঙ্গাঙ্গিযোগবৃত্ত রূপ না হলে এই দৃষ্টি কার্যকরী হতে পারে না। শৈল্পিক সমগ্রের এবং দৃষ্টির বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে যে ব্যাখ্যা দেওয়া হল তা’ বিশেষভাবে স্মরণীয় এবং স্মরণীয় এই কারণেই যে কনফিগারেশানবাদী সমালোচনার প্রকৃতি বুঝতে—“সাইনোপটিক ভিশন”-এর পরিচ্ছন্ন ধারণা অপরিহার্য। ‘কনফিগারেশানাল সাইকোলজি?’—সিদ্ধান্ত আগেই উল্লেখ করা হয়েছে আর একবার সেদিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। প্রত্যক্ষকালে অংশের বা খণ্ডের উপলব্ধি আগে অথবা অংশীর জ্ঞান আগে হক্ক এ বিষয়ে কনফিগারেশানবাদীরা বলেন—আগে হয় অংশীর বা সমগ্রের জ্ঞান,

পরে হয় অংশের জ্ঞান। এ বিষয়ে আলোচনা করার—প্রতিবাদ বা সমর্থন করার ইচ্ছা এবং অবকাশ এখানে নেই এখানে শুধু এইটুকুই দেখাতে চাই—ক্যাকালটোটিক এবং কনকিগারেশানাল সাইকোলজির দৃষ্টিতে পার্থক্য আছে এমনি একটি সংবাদের ঘটনা আমাদের দেশেও ঘটেছিল ‘অর্থবোধ’ বিষয়কে কেন্দ্র করে। অর্থবোধে পদের অর্থটি আগে মনে আসে অথবা বাক্যের অর্থবোধের পরে পদের অর্থ জানা যায় এ নিয়ে দুটি দল গড়ে উঠেছিল। ষাঁরা মনে করেন—প্রত্যেকটি পদের অর্থবোধ হওয়ার পরে সমগ্র বাক্যের অর্থবোধ হয়, তাঁরা অভিহিতাধরবাদী নামে পরিচিত, আর ষাঁরা মনে করেন—আগে বাক্যের বা সমগ্রের অর্থবোধ হয়, পরে অংশের বা পদের অর্থবোধ হয়, তাঁরা অধিতাভিধানবাদী নামে পরিচিত।

মোট কথা—অঙ্গ-অঙ্গীর জ্ঞানে অঙ্গজ্ঞান আগে অথবা অঙ্গীর জ্ঞান আগে হয় এ নিয়ে মনস্তাত্ত্বিকদের মধ্যে মতভেদ রয়েছে। মতভেদ সে বাই থাক, আমাদের মনে রাখতে হবে—‘সাইনোপটিক ডিশান’ অর্থাৎ নির্বিকল্পক প্রত্যক্ষের সম্ভাবনার কথা। এই ধরনের দৃষ্টির স্বীকৃতি আমরা ক্রোচের প্রতিভানবাদেও লক্ষ্য করেছি। ক্রোচের কাছে ‘ইউরেকা’ শব্দটি যেমন একক একটি প্রতিভান তেমনি পঞ্চাশ একখানি ট্রাজেডিও একক প্রতিভান। এই দুইটি প্রতিভানের মধ্যে পার্থক্য এই—He who conceives a tragedy puts into a crucible a great quantity so to say, of impressions” বিনি একখানি ট্রাজেডির ধারণা করেন তিনি এক কেন্দ্রে অনেক পরিমাণ প্রত্যয় সংশ্লিষ্ট করে থাকেন।

এবার কনকিগারেশানবাদী শিল্প-সমালোচনার রীতি ও সমস্তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে আমার তৃতীয় বক্তৃতা শেষ করছি। যেমন প্রতিভানবাদী শিল্প-সমালোচনার শিল্পিকৃত প্রতিভানকে মনের মধ্যে বখাবখ ভাবে পুনরুৎপাদিত করার উপরে জোর দেওয়া হয়েছে এবং প্রতিভানের মূল্যকে কল্পনার পরাবর্ষ দিয়ে বিচার করতে বলা হয়েছে তেমনি কনকিগারেশানবাদী সমালোচনাতেও শিল্পরূপটিতে যে প্রতীতিসমাবেশ রয়েছে, তাকে সমালোচকের চেতনার বখাবখ

ভাবে 'actualized' করার উপরে জোর দেওয়া হ'য়েছে। যেমন প্রতিভান-বাদের স্বজনী বৃত্তি "প্রতিভা" এবং মূল্যবিচারবৃত্তি—"কৃতি" মূলতঃ একই অর্থাৎ প্রাতিভানিক ব্যাপার, তেমনি অপূর্বরূপ-নিমিতিবাদেও স্রষ্টার ও সমালোচকের বড় বৈশিষ্ট্য—সমগ্রসাক্ষাৎকারী দৃষ্টি—সাইনোপটিক ভিশান। এঁরা মনে করেন—সহজাত শক্তি, একাগ্র মনোযোগ এবং বহুকালব্যাপী অল্পশীলন এক হ'লে তবেই এই দৃষ্টি পূর্ণতা লাভ করে এবং যথার্থ সমালোচক এক দৃষ্টি-গ্রাসে সমগ্র সৃষ্টিকে "as a unity and a whole"-রূপে গ্রহণ করতে পারেন। এই দৃষ্টির পূর্ণতা হ'ল একজন ভাগ্যবানের ভাগ্যেই ঘটে। পূর্ণতা আত্মক বা না-আত্মক মনে রাখতে হবে, আদর্শ সমালোচকের একমাত্র গুণ এই সাইনোপটিক ভিশান—শিল্পকর্মের বৈচিত্র্যকে ও ঐক্যকে যুগপৎ গ্রহণ করার এবং মনের মধ্যে উদ্ভাসিত করে রাখার ক্ষমতা। সমালোচক যখন কোন সৃষ্টিকে সমালোচনা করতে অগ্রসর হন, তখন তো শুধু সেই শিল্প কর্মেরই রূপটিকে মনের সামনে ধরে রাখেন না, ঐ জাতীয় আরো অনেক শিল্পকর্মের রূপ মনের মধ্যে পাশাপাশি সাজিয়ে রাখেন। এতগুলি সমগ্ররূপকে মনের মধ্যে ফুটিয়ে তোলা, ফুটিয়ে তোলা রূপগুলিকে যথাযথভাবে ধরে রাখা—এর চেয়ে ছঃসাধ্যতম মানসিক ব্যাপার আর কি হ'তে পারে? এই দিক থেকে দেখলে আদর্শ সমালোচক 'কোটিকে গোটিক মেলে'। অধ্যাপক আর্চাডানো সংগীত সমালোচনা প্রসঙ্গে যা' বলেছেন, এই প্রসঙ্গে তা স্মরণ করা যেতে পারে। তাঁর "রিজিন ইন আর্ট" (১২০৫)—গ্রন্থে তিনি লিখেছেন—

[Both in scope and in articulation musical faculty varies prodigiously. There is no fixed limit to the power of sustaining a given conscious process while new features appear in the some field ; nor is there any fixed limit to the power of recovering. under changed circumstances, a process that was formerly suspended.* A whole symphony may be felt at once if the musicion's power of sustained or cumulative

hearing could stretch so far. As we survey two notes and their interval in one sensation...so a trained mind might survey a whole composition. This is not to say that time would be transcended in such an experience; the appreciation would still have duration and the object would still have successive features for evidently music not arranged in time would not be music, while all sensations with a recognizable character occupy more than an instant in passing. But the passing sensation throughout its lapse, presents some experience and this experience taken at any point, may present a temporal sequence with any number members according to the synthetic and analytic power exercised by the given mind. What is tedious and formless to the inattentive, may seem a perfect whole to one who, as they say, take it all in A musical education is necessary for musical judgment. What most people relish is hardly music, it is rather a drowsy reverie relieved by nervous thrills (পৃষ্ঠা. ৫০—৫১)]].

“সাংগীতিক বৃত্তির শক্তি ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে ভিন্ন কোন একটি নির্দিষ্ট মানসিক-ক্রিয়া প্রবাহকে বিশেষতঃ ঐ ক্রিয়াপ্রবাহের মধ্যে নতুন নতুন বিষয়ের উপস্থিতিকে ধারণ করে রাখার শক্তির কোন নির্দিষ্ট সীমা নেই। তেমনি কোন সীমা নেই, কোন কারণে যে ক্রিয়া-পরম্পরা আগে স্থগিত হ’য়ে রয়েছে, পরিস্থিতি অবস্থায় সেই ক্রিয়া-পরম্পরাকে উদ্ধার করার শক্তির। একটি সমগ্র রাগকে এক নিমিষে উপলব্ধি করা যেতে পারে এবং পারে তখনই যখন সংগীতরসিকের আত্ম-পূর্বিক এবং সর্বগ্রাহী প্রবণকমতা ততদূর সন্মসারিত হয়। আমরা সাধারণ লোক, আমরা ছু’টো স্বর এবং দুয়ের মধ্যবর্তী কালব্যবধানকে একই সংবেদনে গ্রহণ করতে পারি; তেমনি ঐদের মন পরিশীলিত তাঁরা সমগ্র একটি রচনাকে

বুগপং প্রত্যক্ষ করতে পারে। অবশ্য এ কথা বলার অর্থ এ নয় যে, ঐ প্রত্যক্ষ কালকে অতিক্রম ক'রে যায় প্রত্যেক উপলব্ধিতে পারস্পর্য এবং বস্তুটিতে পৌঁছাপ্রার্থ থাকেই, কারণ যে সংগীত জন্ম-বিভক্ত নয় তা সংগীতই নয় এবং যে সব সংবেদনের নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য থাকে, তার গতি একাধিক মুহূর্ত অধিকার না করে সম্ভবই হবে না। কিন্তু ঐ গতিশীল সংবেদন চলার ভিতর দিয়ে বিশেষ উপলব্ধির সৃষ্টি করে।

ঐ উপলব্ধি—যে কোন মুহূর্তেই তাকে ধরা হোক না কেন—একটি কাল-পরম্পরা উপস্থাপিত করে—এবং করে বিশেষ মনের সংশ্লেষণী-বিশ্লেষণী শক্তি-অনুসারেই। অমনোযোগীভাবে যেটি ক্লাস্তিকর ও রূপহীন, যিনি সমগ্রকে এক দৃষ্টি বা স্রুতি পবিধির মধ্যে ধারণ করতে সমর্থ তাঁর কাছে সেটি একটি সম্পূর্ণ সমগ্র। সংগীত বিচারের ক্ষমতা সাংগীতিক শিক্ষাভ্যাস আবশ্যক। সংগীত শুনতে গিয়ে অধিকাংশ লোক যা' আশ্বাদন করে তা' আসলে তদ্রাজ্য তেনন একটি আবিষ্টি অবস্থা যা' মাঝে মাঝে স্বাভাবিক শিহরন দ্বারা উপশমিত হয়।"

অধ্যাপক স্কাটল্যান্ড সংগীতের ক্ষেত্রে সামগ্রিক দৃষ্টির প্রয়োগ সম্বন্ধে যে মন্তব্য করেছেন তা'কে কনফিগারেশন-বাদী সমালোচনার সমর্থক বলে মনে করা যেতে পারে। মন্তব্যটি এই দিকেই আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করছে যে—যে মন খণ্ড উপলব্ধির সবকিছু স্রবণে রেখে অখণ্ড সমগ্রকে দেখতে পারে, সেই পরিশীলিত মনের দ্বারাই সমালোচনা সম্ভব। তবে "সাইনোপটিক ভিশান" বলতে যে ধরনের এককোটিক একটি সমগ্রগ্রাহী দৃষ্টিকে ধরা হয়েছে, তা' সব ক্ষেত্রে, বিশেষতঃ বহুবিস্তৃত রচনার ক্ষেত্রে প্রযোজ্য কি না এ বিষয়ে অনেকের মনেই প্রশ্ন জাগতে পারে এবং জেগেছেও।

অধ্যাপক টিললোটসন তাঁর সমালোচনা ও উনবিংশশতাব্দী (১৯৫১) গ্রন্থে সাহিত্যকে সাইনোপটিক ভিশান দিয়ে গ্রহণ করার অনুবিধার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, তিনি লিখেছেন—'আমার পড়া বইয়ের কথা বখন আমি

মনে করি, আমার স্মৃতিতে যা' এসে দাঁড়ায় তাকে আমি মেঘ ছাড়া আর কিছুই বলতে পারিনে এবং সেই মেঘ খুব আলোকোজ্জ্বল নয়, মাঝে মাঝে দেখি অন্ধকার যা' বেশী-কম চোখে এসে ঠেকে। খর্রা হাক হামলেট মনে পড়ল—
 যে হামলেট প্রায় প্রত্যেক ইংরেজীর ছাত্রের মতো আমারও সুখন্ড, একটি বিশেষ মুহূর্তে সমগ্র হামলেটকে দেখতে গিয়ে আমি দেখি অস্পষ্ট এবং অগ্রাহ্য একখানি মেঘ" (২৫ পৃষ্ঠা)।

[When I think of this read book or that my memory throws up what I can only call a cloud, a cloud not very luminous, sometimes a darkness more or less 'visible'. If I think, say of Hamlet, which like most students of English literature I know almost by heart, the nearest I can come at any one moment to seeing it as a whole is to see a cloudvague and ungraspable] 'মোট কথা অধ্যাপক টিললোটসন এক নজরে সমগ্রকে দেখার সম্ভাবনাকে আমল দেননি এবং এই কথাই বলতে চেয়েছেন—খণ্ডের বা অংশের কথা স্মরণ ক'রে ক'রেই সমগ্রের ধারণা গড়ে উঠে এবং স্পষ্ট হয়। হারোল্ড ওসবোর্ণ টিললোটসনকে কটাক্ষ ক'রে বলেছেন—একটা গোটা বই সুখন্ড থাকলেই 'সাইনোপটিক ভিশান'-এর অধিকার জন্মায় না। তারপর বহু মুহূর্তব্যাপী উপলব্ধি হ'লেই যে তাকে নির্বিকল্পক জানে পাওয়া সম্ভব নয় আর অল্পকল্পব্যাপী হ'লেই সহজে সামগ্রিক প্রত্যক্ষ সম্ভব এ কথাও ঠিক নয়। একটা ছোট শিল্পবস্তুর মধ্যেও অনেক হুন্সাতিস্থর উপাদান থাকতে পারে এবং বৃহৎ শিল্পবস্তুকে গ্রহণ করার চেয়ে আরো দুর্গম হ'তে পারে। দুই অধ্যাপকের মতভেদের ভিতর দিয়ে এই সত্যটুকুই আমরা পাইছি যে সমগ্রের জ্ঞান যত পরিচ্ছন্ন হবে, অংশের তাৎপর্য তত সহজে বুঝা যাবে, কারণ অংশীর বা সমগ্র রূপের অঙ্গ হিসাবেই অংশের মূল্য, অংশের পৃথক কোন মূল্য নেই।

এই সমস্তর সমাধানকল্পে ওসবোৰ্ণ যা' বলেছেন তা' উদ্ধৃত করা যেতে পারে—তিনি ব'লতে চান—এই বিরোধের অবসান ঘটানো যাবে এই যুক্তিতে যে যে গুণ বা ধর্ম সমগ্রতে পরিব্যাপ্ত তা' অনেকাংশে অংশতেও বর্তমান থাকে এবং তা' থাকে বলেই—মনকে একমুহূর্তে সমগ্রের ধারণার অস্ত্র মুহূর্তে সমগ্রের অংশীদার অংশগুলির ধারণায় নিমুক্ত করা যেতে পারে। এই প্রক্রিয়ার সাহায্যেই শিল্পবস্তুর বিচার কর হয় এবং সমালোচন শক্তি পরিপক্বতা লাভ করে।

[It is owing to this universal pervasiveness of structure that attention can be allowed to oscillate between the whole as a whole and the various contained parts which compose the whole And it is by this process of oscillation that aesthetic objects are studied and appreciation matures]

আশা কবি এতকণে সাধারণ কল্পনাবাদ সৃজনগীল সল্পনাবাদ বা প্রতিভানবাদ এবং নৈর্য্যতিক রূপকল্পনাবাদ বা নির্মিতিবাদ (কনফিগারেশান) সম্বন্ধে এবং ঐ মতবাদ শিল্পসমালোচনায় যে যে সমস্তর সৃষ্টি কবেছে তার সম্বন্ধে মোটামুটি একটা ধারণা জন্মেছে এবং এ কথা বুঝতে কারো অসুবিধা হয়নি যে শিল্প-সমালোচনায় সাপেক্ষবাদের এবং নিরপেক্ষবাদের দ্বন্দ্বই মৌলিক সমস্যা।

সাহিত্য ও সাহিত্য-সমালোচনা

আগের তিনটি বক্তৃতায়, আমি শিল্পতত্ত্ব সমীক্ষায় যে ক'টি প্রধান দৃষ্টিভঙ্গী বা মতবাদ দেখা দিয়েছে তাদের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়ার চেষ্টা করেছি এবং প্রত্যেক মতবাদের আলোচনার শেষে বিশেষ মতবাদটি সত্য বলে স্বীকার করলে শিল্প-সমালোচনায় কোন মানদণ্ড গ্রহণ করতে হবে, কোন মূল্যকে প্রাধান্য দিতে হবে সে দিকেও দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছি। প্রথম বক্তৃতায় আমি বাস্তববাদী দৃষ্টিকোণ থেকে কিভাবে শিল্পের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণ করা হয়েছে তার আলোচনা প্রসঙ্গে অঙ্ককরণবাদ, সংকেতবাদ, প্রকাশবাদ, সত্যবিষয়বস্তুবাদ প্রভৃতি মতবাদের বিস্তারিত আলোচনা করেছি; দ্বিতীয় বক্তৃতাতে, শিল্পতত্ত্বে আবেগবাদী দৃষ্টিভঙ্গী বলতে যথার্থতঃ কি বুঝায়, শিল্প অচ্যুতবস্তুমূলক সৃষ্টি এবং শিল্প ভাবাবেগের প্রকাশ এই দুই ধারণার পার্থক্য কি এবং আবেগবাদী দৃষ্টি বলতে এই দুই ধারণার কোনটিকে আমরা গ্রহণ করব, আবেগবাদেরই বকমফের আনন্দবাদের বক্তব্য কি, ব্যক্তিগত বাসনা-কামনার পরিপূর্তিজনিত আনন্দ দেওয়া শিল্পের উদ্দেশ্য কি না অথবা শৈল্পিক আনন্দ স্বতন্ত্র এক আনন্দ কি না এই সব প্রশ্নের আলোচনা করেছি। তৃতীয় বক্তৃতায় আমি কল্পনাবাদ, বিশেষতঃ সৃজনশীল কল্পনাবাদ বা ক্রোচের প্রতিভানবাদের বৈশিষ্ট্য, প্রাক্ক্রোচে কল্পনাবাদের সঙ্গে ক্রোচের কল্পনাবাদের বা প্রতিভানবাদের পার্থক্য, কল্পনাবাদের মধ্যে বিষয়বস্তুনিরপেক্ষ রূপ সৃষ্টির প্রবণতা, সেই প্রবণতা কি করে অপূর্ববস্তুনির্মাণবাদে—কনক্সিগারেশানবাদে পরিণত হয়েছে নির্বিশয় শিল্পসৃষ্টির আন্দোলনে পর্যবসতি হয়েছে, প্রতিভানবাদী শিল্পসমালোচনা রেকারেনশিয়ালিষ্ট অথবা এ্যাবসোলিউটিষ্ট এই প্রশ্নের আলোচনা। রূপের আদর্শে রূপকর্মের বিচার আসলে কিসের বিচার—‘অর্গানিক ইউনিটি’র সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণ কিভাবে করা হয়েছে, অর্গানিক ইউনিটির উপলব্ধির অস্ত্র যে বিশেষ দৃষ্টি—‘সাইনোপটিক ভিশান’ সমগ্রগ্রাহী

দৃষ্টি আবশ্যক তার প্রকৃতি কি এবং তার অস্তিত্ব স্বীকার কি না, সাহিত্যশিল্পের মতো বহু-দেশকালপাঞ্জব্যাপী ঘটনার উপস্থাপনার ক্ষেত্রে এই দৃষ্টি প্রযোজ্য হ'তে পাবে কি না, কনফিগারেশনবাদী সমালোচনার সমস্তা 'কি এবং কনফিগারেশনবাদী সমালোচকের কাজ কি এই সব সমস্তা নিয়ে যথাসাধ্য আলোচনা করেছে। এই সব আলোচনার ফল কি হয়েছে তা' আপনারাই ভাল বুঝতে পারছেন, আমি শুধু এইটুকুই বুঝছি যে সমস্তার সীমাংসা করতে পেরেছি কি পারি নি তার চেয়েও বড় কথা সমস্তা যে আছে, এবং খুবই জটিল এ বিষয়ে আপনাদের সচেতন করতে পেরেছি।

আজকার বক্তৃতার বিষয়—সাহিত্য ও সাহিত্য সমালোচনা।

এই বক্তৃতায় আমি, সাহিত্য শিল্পের মাধ্যমের বা উপাদানের বিশিষ্টতা, এই বৈশিষ্ট্যের জ্ঞাত সাহিত্য শিল্পের পক্ষে বিমূর্ত বা নিরর্থক উপাদান বিস্তার কৌশলে পরিণত হওয়া কেন সম্ভব নয়, বিভিন্ন মতবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে সাহিত্যের সংজ্ঞা নির্ধারণ করতে গেলে কি কি বাধার সম্মুখীন হ'তে হবে, বিশেষতঃ সাহিত্যশিল্পে কনফিগারেশনবাদ প্রয়োগ করলে অবস্থা কি দাঁড়াবে, সাহিত্য-সমালোচনার প্রচলিত পদ্ধতির সঙ্গে নিরপেক্ষরূপবাদী সমালোচনার পার্থক্য কি হবে এই রকম নানা প্রশ্নের আলোচনা করতে চেষ্টা করব।

প্রথমেই আমি সাহিত্যশিল্পের বিশেষত্বের দিকে আপনাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। আপনারা জানেন প্রচলিত চারুকলাগুলির মধ্যে উপাদানগত পার্থক্য উপাদান-পার্থক্যের অনিবার্ণ পরিণাম স্বরূপে বিষয়গত পার্থক্য রয়েছে। অবশ্য দেখতে পাওয়া যায় বিষয়বস্তুর প্রকৃতি উপাদানে এবং উপাদানের শক্তি-সামর্থ্য বিষয়বস্তুতে পার্থক্য নিয়ে এসেছে। আমরা দেখি—স্থাপত্যের বিপরীত স্থাপত্যের উপাদানে স্বাতন্ত্র্য এনে দিয়েছে, পাথর দিয়ে প্রাসাদ নির্মাণ করতে হ'লে পাথরকে যে ভাবে ব্যবহার করতে হয়, পাথর দিয়ে মূর্তি নির্মাণ করতে হ'লে সে ভাবে ব্যবহার করা চলে না। পাথরের পর পাথর লাগিয়ে প্রাসাদ নির্মাণ করতে পাথরকে যে আকারে কেটে নিতে হয়, পাথর থেকে মূর্তি কুঁদে বের করতে পাথরকে

ভিন্নভাবে ব্যবহার করতে হয়। অর্থাৎ উপাদান বস্তুতঃ এক হওয়া সত্ত্বেও, বিষয়ের পার্থক্যে উপাদানের ব্যবহার ভিন্ন হয়ে যায়।

তারপর কোন উপাদানেরই শক্তি অসীম নয়, প্রত্যেকেই সীমাবদ্ধ। ধরা যাক চিত্রের কথা। রঙ ও রেখার শক্তি ভাঙ্গরের উপাদানের চেয়ে বেশী বটে, সে স্থিতিশীল বস্তুকে বা ব্যক্তিকে অনেকখানি পরিপ্রেক্ষিতসহ উপস্থাপিত করতে পারে বটে কিন্তু স্থান-কালের নির্দিষ্ট বিন্দু বা মাত্রাকে অভিক্রম করতে পারে না। এক কথায় চিত্রকলা স্থিতিধর্মী (static)। আরো একটি কথা। রঙ-রেখা বা সংগীতের স্বরেরা স্বর উপাদান হিসাবে একক অর্থাৎ রঙের বাইরের রঙের কোন অর্থ নেই, স্বরের বাইরে স্বরের কোন অর্থ নেই। কিন্তু সাহিত্যের যে উপাদান অর্থাৎ সার্থক শব্দ, তা' একক নয়, তাই স্বভাবে দ্বৈত। একদিকে তা' শব্দ, অন্যদিকে তা' অর্থ। অর্থাৎ যে উপাদান দিয়ে সাহিত্য রচিত হয়, রঙ, আকৃতি, ধ্বনির মতো নিছক ইন্ড্রিয়গ্রাহ্য পদার্থ নয়, একাধারে তা' শব্দ ও অর্থ—শব্দরূপে ইন্ড্রিয়গ্রাহ্য, অর্থরূপে মনোগ্রাহ্য। তা'বা একাধারে সংকেত ও সংকেতিত, এক কথায় দৈত-প্রকৃতিক। সাহিত্যের উপাদানের এই দৈতপ্রকৃতিকতা সাহিত্যের আবেদনে জটিলতার সৃষ্টি করেছে। সাহিত্যের সৌন্দর্যকে একক শব্দগত সৌন্দর্য অথবা একক অর্থগত সৌন্দর্যের গভীর মধ্যে আবদ্ধ থাকতে দেয়নি। এই দ্বৈতপ্রকৃতিকতার জটাই, সাহিত্যশিল্পের প্রকৃতি অগ্ৰাণ্ড শিল্পের প্রকৃতি থেকে ভিন্ন হয়েছে, অগ্ৰাণ্ডে যে ধর্ম নেই, সাহিত্যশিল্পে সেই ধর্ম দেখা দিয়েছে, অগ্ৰাণ্ড শিল্পের পক্ষে বস্তুখানি বিষয়নিরপেক্ষ হওয়া সম্ভব হয়েছে, সাহিত্যের পক্ষে তত্ত্বখানি বিষয়নিরপেক্ষ হওয়া সম্ভব হয়নি। ডॉ। পল সার্ড তাঁর "সাহিত্য কি?" নামক গ্রন্থে (১৯৪৮) এই সমস্তার দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে লিখেছেন "আমরা চিত্রকলা ভাঙ্গর এবং সংগীতের দ্বারা কোন উদ্দেশ্য চরিতার্থ করতে চাইনে একথা ঠিক; কেনই বা চাইবো? বিগত শতাব্দীর কোন লেখক যখন তাঁর নিজের কলা সম্বন্ধে কোন সম্ভাব্য বা সম্ভব কল্পনায় তখন কি তাঁকে সঙ্গে সঙ্গে অন্য কলার ক্ষেত্রেও তাঁর সম্ভাব্যকে বা সম্ভবকে প্রয়োগ করতে বলা হ'ত? কিন্তু আজ এই রীতি

দেখা দিয়েছে আজ সংগীতকারের বা সাহিত্যিকের পরিভাষায় চিত্র সম্বন্ধে কথা বলা হয়, অথবা 'চত্রকরের পরিভাষায় সাহিত্য সম্বন্ধে কথা বলা হয়।.....এ বিষয়ে অবশ্য কোন সন্দেহ নেই যে, বিশেষ যুগের শিল্পসমূহ একে অঙ্কে প্রভাবিত করে থাকে, কিন্তু যিনি সাহিত্যশিল্পের বিশেষ কোন বৈশিষ্ট্যকে, সংগীতের ক্ষেত্রে তাব অতুপস্থিতি দেখিয়ে, মিথ্যা প্রমাণ করার চেষ্টা করবেন তাঁকে প্রথমেই প্রমাণ করতে হবে শিল্পগুলি সর্বোত্তোভাবে এক, একের যা' লক্ষণ সকলেরই সেই একই লক্ষণ—শিল্পগুলি সমান্তরাল (parallel)। এ বিষয়ে সঁর্তের মত খুবই স্পষ্ট—
 “there is no such parallelism. Here as everywhere, it is not only the form which differentiates, but the matter as well. And it is one thing to work with colour and sound and another to express one self by means of words. Notes, Colours and forms are not signs. They refer to nothing exterior to themselves.” অর্থাৎ শিল্পে সমান্তরালতা ব'লে কোন কিছু নেই। যেমন সর্বত্র, তেমনই এখানেও শুধু রূপই যে পৃথক তাই নয়, রূপের সঙ্গে বিষয়বস্তুও পৃথক হ'য়ে যায়। রং এবং স্বরেরা ধ্বনি নিয়ে কাজ করা এক কথা, ভাষা দিয়ে কোন কিছু প্রকাশ করা ভিন্ন কথা। স্বর, রং, আকার কোন কিছুর সংকেত নয়, অতিরিক্ত কোন-কিছুকে তারা বুঝায় না। অবশ্য কোন সংবেদনই এত নিছক সংবেদন হ'তে পারে ন', যার সঙ্গে কোন-না-কোন ভাবের সম্পর্ক বা অস্পষ্ট একেবারেই থাকে না। Merlean Ponty “The phenomenology of perception”—গ্রন্থে এই কথাই প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন এবং দেখিয়েছেন প্রত্যেক ঐন্দ্রিয় উপলব্ধিরই সঙ্গে ভাবের ব্যাঞ্জনা, উদ্ভেজনা মিলে থাকে। এ কথা স্বীকার ক'রে নিয়েও, সঁর্ত বলতে চেয়েছেন—রঙের বা শব্দের সংবেদনের ভাব-ব্যাঞ্জনা খুবই সামান্য, এবং অতি স্তিমিত, যার ফলে ঐগুলি আমাদের কাছে রঙ এবং শব্দ ছাড়া আর কোন কিছু নয়, আর কোন অর্থই বহন ক'রে আনে না। তাই শিল্পীর কাছে রঙ ও শব্দ বস্তুবিশেষ। তিনি রঙের শোভায়, শব্দের

ধ্বনিমাধুর্যেই মুগ্ধ। শিল্পী—“stops at the quality of the sound or the form. He returns to it constantly and is enchanted with it.”

চিত্রশিল্পী যেমন পটের উপরে রঙ বস্তুটির বিস্তার দেখাতে চান, সুরকারও তেমনি সুরেলা ধ্বনির সমাবেশ ঘটিয়ে রাগ সৃষ্টি করেন। চিত্রের অর্থ যেমন রঙ বিস্তারের মধ্যেই সমাবেশ, রাগের অর্থও তেমনি রাগের মধ্যেই নিহিত। অল্পক্ষেপে লেখক বা সাহিত্যিক তো রঙ বা ধ্বনির মতো এক প্রাকৃতিক উপাদান দিয়ে কারবার করেন না তাঁরা কারবার করেন শব্দার্থ নিয়ে, এক কথার অর্থ নিয়ে। অবশ্য একথা সব সময়েই স্বীকার করতে হবে যে, প্রবন্ধকার গভীর জগতে যেভাবে শব্দকে ব্যবহার করেন কাব্যের জগতে সাহিত্যিক সে ভাবে শব্দকে ব্যবহার করেন না। এবং এই কথা বলাই ঠিক—সাঁওত বলছেন—কবিরা শব্দকে ব্যবহার করেন না, শব্দের প্রভুত্ব মেনে চলেন—“poets are men who refuse to utilize language”। এই উক্তিই তাৎপর্য এই যে কবিরা শব্দার্থের সাহিত্য সৃষ্টি করা ছাড়া অল্প কোন প্রয়োজনে শব্দকে ব্যবহার করেন না। “সেম্যান্টিকসে”র পরিভাষায় বললে বলতে হবে—কবিরা শব্দকে ‘সাইন’ হিসাবে ব্যবহার করেন না, ‘সিগনেচ’ সংকেত হিসাবে ব্যবহার করেন। সাঁওত অবশ্য অল্প অর্থে ‘সংকেত’ কথাটি ব্যবহার করে লিখেছেন—কবির মনোভাবের বৈশিষ্ট্যই এই যে কবিরা শব্দকে সংকেত বলে—প্রকাশের উপায় বলে মনে করেন না, শব্দকে বস্তু হিসাবে বিবেচনা করেন।

কিন্তু শব্দকে নিছক বস্তুরূপে সাহিত্যে ব্যবহার করা কি সম্ভব? সাঁওত বলছেন—না, একথা সত্য নয় যে লেখকের কাছে শব্দ সবটুকু অর্থ হারিয়ে ফেল। অর্থহীন শব্দ নিছক শব্দমাত্রই, কলমের কতকগুলি আঁচড়মাত্র। আসলে অর্থই শব্দগুলিকে বাচনিক ঐক্য দান করে থাকে। কবির কাছে ভাষা হচ্ছে—Structure of the external world বাহ্যিকজগতেরই শিল্পগঠন। —বাহ্যিকের নস্পৃক্তি বা সাহিত্য। যে কবি বাক ও অর্থের মধ্যে বড় নস্পৃক্তি বা সাহিত্য

ঘটাতে পারেন তাঁর বাগর্থ-প্রতিপত্তি তত বেশী, তিনি তত বড় কবি। সঁাও মনে করেন এই ভাষাকে—Structure of the external world বা the 'mirror of the world' এ পরিণত করতে হলে, কবিকে ভাষার বাইরে এসে দাঁড়াতে হবে, ভাষাকে সংকেত হিসাবে গণ্য করলে চলবে না। বাইরে থাকেন বলেই কবি ভাষাকে পলাতক বাস্তবসত্তাকে ধরে রাখার ফাঁদ বলে গণ্য করেন। তবে 'ব কিছু স্বীকার করার পরেও, সঁাও সাহিত্যকে নিরর্থক শব্দের সমাবেশ বলে মনে করেননি এবং তা করেননি বলেই—নির্বিশয় সাহিত্যের অস্তিত্ব স্বীকার করেননি এবং ছোর গলায় এ কথা ঘোষণা করেছেন—'Art looses nothing by being committed, on the contrary just as physics submits to Mathematics new problems which require them to produce a new symbolism in like manner the always new requirements of the social and the metaphysical involve the artist in finding a new language and new techniques...মন্তব্যটি প্রণিধানযোগ্য। শিল্পের পক্ষে উদ্দেশ্যহীন হওয়া যে সম্ভব নয় এবং শিল্প উদ্দেশ্যপূর্ণ হয়েও যে সার্থক শিল্প হ'তে পারে এ বিষয়ে সঁাওঁের মত খুব স্পষ্ট। আর একটি দিকেও লক্ষ্য করা দরকার। পদার্থতত্ত্ব যেমন গণিতের সামনে নতুন সমস্যা হাজির করে এবং গণিত নতুন সংকেত সৃষ্টি করে সমস্যার সমাধানে এগিয়ে যায় তেমনি সামাজিক ও দার্শনিক সমস্যা শিল্পীর সামনে নতুন সমস্যাস্থল হ'য়ে দেখা দেয়, শিল্পী নতুন ভাষার নতুন স্বীতিতে সেই সমস্যার সমাধান করতে চেষ্টা করেন। তা হ'লে দেখা যাচ্ছে—সামাজিক এবং দার্শনিক সমস্যা সাহিত্য-শিল্পীর চেতনাকে প্রভাবিত করে, সামাজিক তথা শ্রেণীঘন্য ও দার্শনিক ঘন্য সাহিত্যের বিষয়বস্তু হয়ে থাকে। এই দিকে দৃষ্টি রেখেই সঁাওঁ মন্তব্য করেছিলেন—বিশুদ্ধ শিল্প ও শূন্যগর্ত শিল্প একই বস্তু। শৈল্পিক বিতৃষ্ণতাবাদ গত শতাব্দীর সেই বুর্জোয়াদেরই একটি কৌশলপূর্ণ উদ্ভাবন, নাস্তিক বা অধ্যাত্মিক বলে অভিহিত হতে বাঁদের আপত্তি ছিল না, কিন্তু ঘোর আপত্তি ছিল শোষকের দুর্গন্ধ

নিতে। সাহিত্যের পক্ষে নিবৰ্ধক কিছু হওয়া সম্ভব নয় সাহিত্য থেকে অর্থকে মুছে ফেলা সম্ভব নয়, মুছে ফেললে সাহিত্য কতকগুলি নিবৰ্ধক শব্দের ধ্বনি-পরম্পরায় আকাজ্জা অসক্তিবহীন শব্দের সমাবেশে পরিণত হয়, এ কথা গ্রায় সকলেরই মনে হ'য়েছে। জর্নৈক বিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ লিখেছেন।—

কাব্য থেকে অর্থকে বাদ দেওয়ার একমাত্র উপায় নিবৰ্ধক পদ বসিয়ে কবিতা রচনা করা, অ-পদ আবোল তাবোল রচনা করা। রাশিয়ার—“ফিউচারিষ্ট”রা এবং আরো মুষ্টিমেয় কয়েকজন এই চেষ্টা করেছিলেন। এই ধরনের “জাবেরগুকি”—কবিতাকে সাহিত্য-সমালোচনায় কোন মূল্য দেওয়া হয়নি এবং যারা এই ধরনের কবিতা নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেছিলেন তাঁরা সকলেই ও পথ থেকে সরে এসেছেন। এতেই প্রমাণিত হচ্ছে যে সংগীতের ক্ষেত্রে যেমনটি সম্ভব তেমনি শুধু শব্দধ্বনি দিয়ে সৌন্দর্য্যসৃষ্টির সম্ভাবনা সাহিত্যে নেই।

“The only way to eliminate meaning entirely from poetry is to construct a poem of non-sense syllables of vocal noises which are not words—as was attempted by the Russian futurists and a very few others. The fact that no ‘jaberwocky’ poetry has even been judged by criticism to have literary importance and that all poets who have experimented with this kind of writing have abandoned it, sufficiently attests that there can be no significant possibility of beauty in word sound alone analogous to the beauty of music and entirely divorced from sense (২৩৯ পৃ: এ. ভ্রা: ডি) এত ক’রে আমি সার্ভের বক্তব্য উপস্থাপিত করলাম কেন, আশা করি তা সকলেই বুঝতে পেরেছেন। এ কথাটা আমাদের কাছে স্পষ্ট রূপ নিয়ে দাঁড়িয়েছে—সাহিত্য যে উপাধান দিয়ে ভৈরি হয় তার প্রকৃতিই এমন যে তা দিয়ে “বিস্তৃত শিল্প” বান্ধা সম্ভব নয়।

বিখ্যাত নাট্যতত্ত্ববিদ অধ্যাপক জন গ্যাসনার তাঁর “প্রোডিউসিং দি প্লে” নামক গ্রন্থের ভূমিকায় এ প্রসঙ্গে প্রাধিকানযোগ্য একটি মন্তব্য করেছেন। তাঁর মন্তব্য এই যে বিমূর্ত সৌন্দর্য সঙ্ক্ষে যত আলোচনা হয় তা এই বিষয়টি এড়িয়ে যায় যে নাট্যকলা কোন-তেই বিমূর্ত হ’তে পারে না, নাটকের কাহিনী ও ভাব অতি বাস্তব বিষয়……যে মুহূর্তে কোন শিল্প সার্থক শব্দ ও জীবন্ত মানুষের দীর্ঘনকে উপাদান হিসাবে ব্যবহার করে সেই মুহূর্তেই তার বিমূর্ত হওয়ার সম্ভাবনা তিরোহিত হয়ে যায় (all discussion of abstract beauty always overlooks the fact that dramatic art is not abstract, that its stories and ideas are concrete ………the moment an art employs words and living people, it ceases to be abstract)। বলা বাহুল্য এই মন্তব্য শুধু নাটক সঙ্ক্ষেই প্রযোজ্য তা’ নয়, গীতিকবিতা গাথাকাব্য, খণ্ডকাব্য, মহাকাব্য, গল্প, উপন্যাস সবরকম সাহিত্য শিল্পের সঙ্ক্ষেই—এক কথায় ভাবা-শিল্প সঙ্ক্ষেই প্রযোজ্য। কোন কাব্যই—সে যে শ্রেণীর কাব্যই হোক—নিছক শব্দবন্ধার নয় নিরর্থক চমক অমুপ্রাসের লঙ্ঘন যাত্র নয়, শব্দ স্বয়ত্ত্বকেই ভাসতে ভাসতে, দোল খেতে খেতে চলুক অথবা ছন্দোময় পদচারণা করুক অথবা গভীর অনিয়ত ছন্দোযতিতেই শিথিল চরণে চলুক চলতে গেলেই তারা অভিজ্ঞ-লক্ষণ-বাঞ্ছনামূলক বলে অর্থ আচ্ছিন্ন করতে করতে চলে, উপায় নেই ব’লেই তা’ করে। কারণ, সার্থক শব্দ বিশিষ্ট কোন মানবগোষ্ঠীর ভাব বিনিময়ের প্রয়োজন বা চাহিদা থেকে উৎপন্ন ব’লে বিশেষ সমাজেরই সামগ্রী এবং সংকেতিত অর্থের সঙ্গে অবিস্ফুট যোগে যুক্ত বা সম্পৃক্ত। সাহিত্য থেকে অর্থকে মুছে ফেলার জন্য সাহিত্য শিল্পে বিমূর্ততা আনমানী করার জন্য যে চেষ্টা হ’য়েছে, তার সেবা নয়না আবোল-তাবোল জাতীয় কবিতা ও এ্যাবসার্ড নাটকগুলি সমীক্ষণ করলেই তার নিষ্ফলতা বুঝতে পারা যাবে। অর্থের বন্ধন থেকে সংলাপকে মুক্ত করার চেষ্টা করে, পদের আকাঙ্ক্ষা ও আসক্তি ভেঙে চুরে দিয়ে পরিস্থিতিক অসম্ভব ও উদ্ভট ক’রে তুলে এ্যাবসার্ড নাটকের নাট্যকাহন্য

সম্পূর্ণ নিরর্থক রচনার অনাহুতির যে নিষ্ফল চেষ্টা করেছেন, তাতেই প্রমাণিত হ'য়েছে—কোনও সৃষ্টিই 'নিরুদ্ধেশ যাত্রা' হতে পারে না, সাহিত্যিকে অর্থহীন শব্দের সমাবেশে পরিণত করলে উদ্ভট কিছু একটা হয় বটে, কিন্তু সাহিত্য হয় না। যারা কবিতাকে 'বাচনিক সংগীত'-এ (Verbal music) পরিণত করার অসাধা সাধনা করে গেছেন তাঁদের সাধনা সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে মিস: বাওয়া তাঁর "দি হেরিটেজ অফ সিঙ্গলিয়ার" গ্রন্থে (১৯৪৩) লিখেছেন—শব্দগুলি অর্থের দ্বারা সীমাবদ্ধ সবচেয়ে মূরেলা ও ভাবব্যঞ্জক কবিতাও গীতিকারের সম্মান কেড়ে নেওয়ার আশা করতে পারে না।

মাগার্মের ধারণা যে সত্য তা' প্রতিপাদিত করার অনেক চেষ্টা হয়েছে বটে কিন্তু যা ঘটেছে তা' তার বিরুদ্ধে চ'লে গেছে। শব্দকে যে অর্থ থেকে বিচ্ছিন্ন করা যায় না এই অশ্রিবর্জনীয় সত্য এবং আরো সবকিছু এইটেই প্রমাণ করে যে তার ধারণা সত্য ছিল না।

[Words are limited by their meaning. The most melodious and associative poetry can not hope to snatch his honours from the musicians. Attempts have been made to justify Mallarme's belief but the facts are against him the unalterable truth that words can not be divorced from their meanings, all these show that his doctrine was faulty.]
যোট কথা কবি-ঔপন্যাসিক-নাট্যকার যে উপাদান দিয়ে কবিতা, উপন্যাস ও নাটক রচনা করেন সে হচ্ছে সার্থক শব্দ, অর্থহীন এমন শব্দ যা, শুধু ধ্বনিটুকুর মধ্যে সীমাবদ্ধ না থেকে, ধ্বনির পণ্ডী অভিক্রম ক'রে সর্বদাই অর্থে সংক্রান্ত হয়, ইংরেজিতে বললে বলা যায় "refers to something which is its referent" সাহিত্যকে "has to speak about something."

এখানেই প্রায় উঠবে—সাহিত্য শব্দকে অর্থের সহিত বা একীভূত করতে চেষ্টা করে, অর্থকে ছোঁড়িত করে, অর্থনারীশ্বরের মতো বাক্যকে অর্থের সঙ্গে সম্পৃক্ত

করে—সাঁওতের ভাষায় 'structure of the external world' পরিণত করতে চেষ্টা করে, অথবা ভাবের (states of the soul) সংকেতে পর্ববসিত করে, এ সবই না হয় মেনে নেওয়া গেল, কিন্তু সাহিত্যকে যে "কোন-কিছু" বলতেই হবে—, commitment করতেই হবে বা conceptual 'thought' অর্থাৎ ধারণাকে ব্যক্ত করতেই হবে এমন কি কথা? অলংকারবাদীরা বলতে পারেন, কাব্যে আমরা কোন কিছু বলতে চাইনে, শব্দালংকার ও অর্থালংকার প্রয়োগের দক্ষতা দেখাতে চাই, রীতিবাদীরা বলতে পারেন কবির কাজ বিষয়ের সাক্ষ্যকার ঘটানো নয় কবির আসল কাজ আনন্দজনক 'পদ সংঘটনা' সৃষ্টি করা। ষ্টাইল সর্বত্র ক্রিয়া-কৌশল দেখানো; বক্তব্যবাদীরা বলতে পারেন—বক্তৃতার বৈচিত্র্য দেখানো, রসবাদীরা বলতে পারেন—বিশেষ একটা স্থায়ীভাবকে বিভাজনিত ভাব-ব্যক্তিচারীভাব-সংযোগে আত্মদমনযোগ্য করে তোলা, এক কথায় ভাবের রূপ বৈচিত্র্য প্রকাশ করা, ধ্বনিবাদীরা বলবেন ব্যঞ্জন শক্তির সাহায্যে বস্তু অলংকার ও ভাবকে অভিব্যক্তিত করা। আবেগবাদীরা বলবেন—সাহিত্যের কাজ বস্তুর বা ব্যক্তির রূপ উপস্থাপিত করা নয়, বস্তু বা ব্যক্তিকে আলখন করে ভাবাবেগকে প্রকাশ করা, মাহুষের ভাবাবেগকে চরিতার্থ করা, কল্পনাবাদীরা বলবেন—সাহিত্যের কাজ রূপবস্তুর তৈরী করে মাহুষের কল্পনাবৃত্তিকে পরিতৃপ্ত করা, সাহিত্য অগ্রাঙ্গ চাক্ষুশিয়েই মতো মূলতঃ রূপকল্প বিশেষ, ভাষা দিয়ে মূর্তি গড়ারই বিশেষ প্রচেষ্টা।

সুতরাং সাহিত্যকে commitment করতেই হবে—কোন কিছু বলতেই হবে এ সিদ্ধান্ত করা সুস্থিযুক্ত হবে কি? যদিও প্রশ্নটি নিয়ে বিস্তারিত আলোচনা করা দরকার, সে অবকাশ এখানে নেই, এখানে অতি-সংক্ষেপে এইটুকুই বলতে চাই যে সাহিত্যিক দার্শনিকের বা বৈজ্ঞানিকের মতো কোন conceptual thought বা সিদ্ধান্ত উপস্থাপিত করেন না এ কথা খুবই ঠিক, কিন্তু এ কথা আরো ঠিক যে সাহিত্যিক যে বিশেষকে ব্যক্ত করেন তা কোন-না-কোন সামান্ত্রিক ধারণারই বিশেষাঙ্গিত মূর্তি; অনিয়ন্ত্রিত কল্পনার অনাশ্রয় নয়।

সবচেয়ে ছোট একটি কবিতা থেকে আরম্ভ করে মহাকাব্য মহাকাব্য অবধি বড় বড় আয়তনের কাব্যই হোক না কেন, প্রত্যেকটি রচনার মূলে সংকল্প ও পরিকল্পনা বুদ্ধি কাজ করেছে থাকে। এমন কি যেগুলিকে মনস্তাত্ত্বিক যুক্ত ‘ভিশনারী আর্ট’ বলেছেন, যা কার্ভত: নিজ্ঞান ও সাময়িক নিজ্ঞান মনের প্রেরণায় সৃষ্টি হয় সেগুলিও আয়িকল্পিত নয়। সেগুলিতেও নিজ্ঞান ইচ্ছার প্রেরণায় রূপকল্পগুলি গড়ে ওঠে এবং পৌর্বাধিক্রম রক্ষা করে অর্থবহ হয়ে উঠে। এমন কি পাগলামিও যে খাপছাড়া আচরণ নয়—there is reason in madness এ কথা সকলেই জানেন। সাহিত্যিকও রূপকল্পগুলিকে বিনা উদ্দেশ্যে বা বিনা পরিকল্পনার স্থান অধিকার করতে দেন না এবং দেন না বলেই ঐ পরিকল্পনার ভিতর দিয়ে পরোক্ষভাবে তাঁর বক্তব্যকে তিনি উপস্থাপিত করেন। ম্যাথু আর্নল্ড সাহিত্যকে জীবন-সমালোচনা বলেছিলেন, নিশ্চয়ই এ অর্থে নয় যে সাহিত্য জীবন সম্বন্ধে কতকগুলি মন্তব্য প্রকাশ করবে, তাঁর মনে এই কথাটিই ছিল যে সাহিত্য, সে খণ্ড ভাবের অভিব্যক্তিই হোক অথবা জীবন সম্পর্কের ও পরিণামের রূপকল্পনাস্বরূপ উপস্থাপনাই হোক, শেষ পর্যন্ত জীবনের নানা অবস্থাকে, চিন্তের নানা ভাব “States of soul” কে প্রকাশ করে এবং তা করতে যাওয়ার অর্থ—জীবনের সমালোচনা করা—দৃষ্টান্ত তৈরী করে পরোক্ষভাবে জীবনের তত্ত্ব ব্যক্ত করা। সার্ত বলেছেন—সাহিত্যিক এইভাবেই পরোক্ষভাবে ‘message’ প্রচার করেন এবং ‘মেসেজ’ হচ্ছে “soul which is made object”। মাহু কি বিনা প্রয়োজনে তাঁর আত্মাকে দেখাতে যার? কেউই বিনা প্রয়োজনে কিছু করে না, কথাই আছে—প্রয়োজনমুহুর্ভিত মনোবৈশিষ্ট্য প্রবর্তিত। যেহেতু সার্তের ভাষায়—“it is not customary to show one’s soul in society without a powerful motive—সাহিত্য-রচনা এক প্রকার বিশেষ উদ্যোগ—is an enterprise। বাস্তবিকই—আদিম পর্ব থেকে আজ পর্যন্ত সাহিত্যের বড় নিদর্শন আমাদের সামনে রয়েছে, সেগুলির দিকে নজর দিলেই উজ্জ্বল সিংহাসনের সমস্ততা প্রকটমান হয়।

সহজ হবে। কেউ যদি বলেন, বয়েকটি শব্দালংকার ও অর্থালংকার সৃষ্টি করার জন্যই বাঙ্গালীক স্বামায়ণ লিখেছিলেন, ব্যাস মহাভারত লিখেছিলেন, হোমার ইলিয়ড-ওডিসি লিখেছিলেন, দান্তে 'ডিভাইন কমেডি,' মিলটন 'প্যারাডাইজ লস্ট' কালিদাস তাঁর কাব্যগুলি, শেক্সপীয়র তাঁর নাটকগুলি লিখেছিলেন তা' হলে, নিশ্চয়ই আমরা তাঁকে সমর্থন করব না।

রীতিবাদী, বক্তোক্তিবাদী প্রভৃতি 'ফর্মালিষ্টদের সকলের সম্বন্ধেই এ কথা প্রযোজ্য। রসবাদীদের কথা শুনে আপাততঃ এ কথা মনে হতে পারে, তাবকে প্রকাশ করাই তথা আশ্রয় করে তোলাই যেখানে মুখ্য উদ্দেশ্য সেখানে কবির 'powerfull motive' ব্যক্ত হওয়ার অবকাশ কোথায়? তাবের সঙ্গে সত্য শিব প্রভৃতি উদ্দেশ্যের সম্বন্ধ কি? একথা ঠিক রসের আশ্বাদন মূলতঃ তাবেরই আশ্বাদন, কিন্তু তাব যে 'আকাশস্থ নিরালম্ব বায়ুতৃত নিরাশ্রয়' কোন কিছু নয়, রসের সংজ্ঞাটির মধ্যেই সে কথা বলা আছে। 'বিভাব-অহুতাব-ব্যক্তিচারিসংযোগাদ রস-নিশ্চিন্তি—ব্যাখ্যা করতে গেলেই দেখা যাবে রস সৃষ্টির জন্য বিভাব অর্থাৎ আলম্বন ও উদ্দীপন বিভাব চাই, আলম্বনের কার্যাদি অর্থাৎ অহুতাব চাই এবং নানা সঞ্চারিতাব চাই। আলম্বন বিভাবকে সংক্ষেপে আমরা বলতে পারি পাত্র-পাত্রী যাদের অবলম্বন করে তাব থাকে, উদ্দীপন বিভাবকে বলা যেতে পারে—পরিস্থিতি যাতে তাব উদ্দীপিত হয়, অহুতাব পাত্র-পাত্রীর আচরণ এবং সঞ্চারিতাব মূল তাবের পরিণামক, নানা অহুতুল ও প্রতিফুল মানসিক অবস্থা। যে কথাটি সব চেয়ে বড় সে এই যে তাব ব্যক্তিজীবনকে আশ্রয় করে থাকে, এবং তা থাকে বলেই তাবের রূপ উপস্থাপিত করতে ব্যক্তি জীবনের পরিস্থিতি ও অবস্থা ও পরিণাম দেখাতেই হবে। ট্র্যাজেডি—কমেডির কথাই ধরা যাক। ব্যক্তিজীবনের পারস্পরিক সম্পর্ক ও ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া বাদ দিয়ে ট্র্যাজেডি, কমেডি, কোন রসই সৃষ্টি করা যায় না। ট্র্যাজেডি সৃষ্টি করতে হ'লে জীবনকে নানা অবস্থার ভিতর দিয়ে এগিয়ে নিয়ে একটা দুঃখাবহ পরিণামে শেষ করাতে হবে—ব্যক্তিজীবনের terrible doing বা terrible suffering-এর পরিণাম দেখাতে হবে। এই যে জীবনকে

ট্র্যাভেলের দৃষ্টিভঙ্গীতে দেখা অথবা কমেডির দৃষ্টিভঙ্গীতে দেখা, এই দেখা আসলে জীবনেরই প্রতি বিশেষ বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী—বিশেষ ধরনের জীবনবোধ। যার সঙ্গে সত্যবোধ ও শিববোধ ওতপ্রোতভাবে মিশে থাকে। রামায়ণ-মহাভারতের রসের কথাই তাবা যাক। রামায়ণে করুণ রস নিম্ন মনোভাবের শাস্তরস নিম্ন। রাম-সীতার সম্পর্কের মধ্যে বান্ধবী প্রেম মূল্যের প্রতিষ্ঠা না করলে রাম-সীতার বিচ্ছেদ ঘটিয়ে তিনি করুণরস সৃষ্টি করতে পারতেন না, তেমনি মহাভারতেও ব্যাস জীবনের দৃষ্টি-বিক্ষোভের উপরে শমভাবের প্রতিষ্ঠা দিয়ে ধর্মকেই বা শ্রেয়কেই জীবনের কাম্য বলে প্রতিপাদন করতে চেয়েছেন। মোট কথা এই, জীবন সমালোচনা না করে রসসৃষ্টি করা সম্ভব নয় এবং সম্ভব নয় এই কারণেই যে তাব জীবনকে আচ্ছন্ন করে থাকে, জীবনের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার ভিতর দিয়ে তাবের আগরণ ও উত্থান এবং জীবনের বিশেষ পরিণামে তাবের পরিক্রমা বা নিশ্চিন্তি সম্পূর্ণ হয়। তাহলে দেখা যাচ্ছে সাহিত্য, শব্দ বাহ্য জগতের বিষয়ে বিপর্যিত হয়। শব্দার্থের সাহিত্য ঘটে বিশেষের (particular) রূপ তৈরী হয়—এ কথা যেমন সত্য, এ কথাও তেমনি সত্য যে ঐ বিশেষই ব্যক্তনা বলে সাহিত্যিকের জীবনবোধের তাবা হ'লে উঠে, পুরুষার্থপ্রীতির নিদর্শন হয়ে দাঁড়ায়। বাস্তবিকই শিল্পী জীবনকে দশের সামনে তুলে ধরছেন অথচ জীবন সম্বন্ধে কিছু বলছেন না; বলছেন অথচ জীবন সমালোচনা করছেন না; সমালোচনা করছেন অথচ জীবনকে পরিবর্তিত করতে চাইছেন না, এ সম্ভব নয়। শিল্পীরা জানেন—সাঁওলের তাবার বলা যেতে পারে—প্রকাশিত করা মানেই পরিবর্তন ঘটানো এবং একমাত্র পরিবর্তন ঘটানোর উদ্দেশ্যেই কেউ কোন কিছু প্রকাশিত করতে পারে। সমালোচনা এবং সাহিত্যের অবস্থান অপেক্ষাপাতী ছবি আঁকার অন্তর্ভুক্ত থেকে সে পরিচ্যাপ করেছে। সাহিত্য এমন এক জীব যার প্রতি কেউই অপেক্ষাপাতী হতে পারে না।”

“That to reveal is to change and that one can reveal only by planning to change. He has given up that impossible dream of giving an impartial picture of society and the

human condition. Man is the being towards whom no being can be impartial. (১৩ পৃ: সাহিত্য কি ?)

সাহিত্য এক হিসাবে যেমন জীবনের প্রদর্শন, জীবনের উদ্ভাসন, আর এক হিসাবে আবেদন (appeal) এবং আবেদন বলেই—“the work of art is a value।” এই উক্তিটির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে সার্ত লিখেছেন—“কোন লেখকই নিজের জন্ত লেখেন না, পাঠকের মুখ চেয়েই লেখেন, পাঠকদের কিছু দেখাতে বা বলতে চান ব’লেই লেখেন। যেহেতু কোন রচনা চরিতার্থ হয় পঠনে, যেহেতু স্রষ্টা তাঁর আরম্ভ কাজ শেষ করার জন্ত অন্তের উপরে দারিদ্ৰ ছেড়ে দিতে বাধ্য, যেহেতু একমাত্র পাঠকেরই চেতনার মাধ্যমে তিনি কবি কর্ণের সার্থকতা খুঁজে পান সেইহেতু সব সাহিত্যই হচ্ছে—“আবেদন”—পাঠকের মুক্তি চেতনার কাছে আবেদন। এই ভাবেই—“at the heart of the aesthetic imperative we discern the moral imperative for, since the one who writes recognizes by the very fact that he takes the trouble to write, the freedom of his reader and since the one who reads by the mere fact of his opening the book recognizes the freedom of the writer, the work of art from whichever side you approach it, is an act of confidence in the freedom of men.”

শৈল্পিক দারিদ্ৰের মধ্যে আবরা নৈতিক দারিদ্ৰকেও দেখতে পাই। কারণ, যেহেতু যিনি লেখেন, লেখার পন্থিক্রম করতে গিয়েই তিনি পাঠকের স্বাধীনতা স্বীকার ক’রে নেন, এবং যেহেতু যিনি পাঠ করেন বই খুলে পড়ার উদ্যোগ করার ভিত্তি দিয়েই তিনি লেখকের স্বাধীনতা স্বীকার করে নেন; যেদিক থেকেই শিল্পকর্মটিকে দেখা হোক, শিল্পকর্মটি মানুষের স্বাধীনতার উপরে আবহা স্থাপন করা। মানুষের স্বাধীনতা বা মুক্তি বলতে কি বুঝায় তার ধারণা বড় স্পষ্ট হবে, বলা বাহুল্য, শিল্পীর দারিদ্ৰ সম্বন্ধে ধারণাও তত স্পষ্ট হবে। মুক্তি লাভনা বলতে বুঝায় ‘মর্ত্যের আবরণ উন্মোচন করে সত্যবোধকে স্পষ্টতর করে তোলা, জীবন-সম্পর্কের

আদর্শকে জীবনে বাস্তব করে তোলবার জন্য সব বাধা অপসারণ করা—স্বাভাবিক সম্পর্কে স্বাধীনতা, আর্থনৈতিক সম্পর্কে সাম্য, সামাজিক সম্পর্কে মৈত্রী এবং পারি-
 বার্ষিক সম্পর্কে প্রেম-ভক্তি-স্নেহ প্রভৃতি মূল্যকে প্রতিষ্ঠিত করার চেষ্টা করা। প্রত্যেক
 সামাজিক মানুষের মধ্যেই মুক্তির আবেগ বেশী কম স্থিতিত অথবা উদ্দীপিত রূপে
 বর্তমান থাকে, কারণ সামাজিক জীবন মানেই—মূল্যবোধ নিয়ন্ত্রিত জীবন; লেখক বা
 পাঠক উভয়েরই জীবন সামাজিক জীবন, উভয়েই ঐতিহাসিক ব্যক্তি এবং উভয়েরই
 মূল্য চেতনা ইতিহাসের গতি-প্রকৃতি থেকে জন্মলাভ করে থাকে। তাই লেখকের
 রচনায় তার মানসিক অভিপ্রায় “সামাজিক বিধিব্যবস্থা, রীতি-নীতি, বিশেষ ধরনের
 অভ্যাস, অবিচার, স্বল্প-সংবাদ, সময়ায়মিককালের অভিজ্ঞতা, অজ্ঞতা, স্থায়ী
 অবৈগ, স্থায়ী একগুঁয়েমি, কুসংস্কার, সাধারণ বুদ্ধির সাময়িক জয়, প্রচলিত
 বৈজ্ঞানিক জ্ঞানের বিশেষ ধরনের যুক্তি, আশা, ভয়, স্পর্শপরতা, কল্পনা, প্রথা এবং
 সাধারণ মূল্যবোধ—সবকিছুই প্রচ্ছন্নভাবে বিশেষ থাকে।” (there is an
 implicit recourse to institutions, customs certain forms of
 oppression and conflict, to the wisdom and folly of the day,
 to lasting passions and passing stubbornness, to superstition
 and recent victories of commonsense, to evidence and ignorance,
 to particular modes of reasoning which the sciences have made
 fashionable and which are applied in all domains to hopes,
 to fears to habits of susceptibility, imagination and even
 perception, and finally to customs and values which have been
 handed down to a whole world which the author and the
 reader have in common—50 page) কেন সাহিত্যে এগুলি বিশেষতঃ বাধ্য,
 কেন সাহিত্য অর্থহীন হ’তে বাধ্য আবে একটু তলিয়ে দেখা যাক। আগেই বলা
 হ’য়েছে সাহিত্য বলতে আমরা নিরর্থক শব্দের ধ্বনি পরস্পরা বুঝি। সাহিত্য
 বলতে বুঝি এমন কোন বাচনিক সংস্থা বা বিশেষ অর্থকে কেবল করে সংগঠিত হয়।

সাহিত্য শব্দার্থের এক সমন্বিত ক্ষেত্র, এক বাচনিক ঐক্য (Verbal unity) যাঁতে অর্থকে কেন্দ্র করে শব্দ বাচনিক ঐক্য অর্জন করে। “এ এক পরম্পরিত শব্দ বিজ্ঞাস যেখানে বিশেষ বিশেষ শব্দের দ্বারা আক্ষিপ্ত অর্থাগুণলি মিলিত হ’য়ে সঙ্গতিপূর্ণ অর্থের সৃষ্টি করে। অগুণলির সংযোগে যে অর্থ সৃষ্ট হয় তার। বৌদ্ধিক চিন্তার অংশ অথবা কল্পনাত্মক চিন্তার অংশ (যাদের সমগ্র সমগ্র মানসিক ছবি বলা হয়) অথবা ভাবাবেগের রূপকল্পায়িত প্রকাশ হতে পারে।” (২৬) পৃষ্ঠা এ, এ্যাঃ ক্রিঃ) বাস্তবিকই মূল অর্থটিই সেই কেন্দ্র-শক্তি যা’ সব কিছু শব্দার্থকে নিজের বক্ষের মধ্যে আকর্ষণ ক’রে রেখে সার্থকতা দান করে।

বেন জনসনের উক্তিটি স্মরণীয়, তিনি বলেছেন “In all speech, words and sense are as the body and the soul. The sense is as the life and soul of language without which all words are dead.”

বাক্যে শব্দ ও অর্থ যেন দেহ ও আত্মা ; অর্থ হচ্ছে ভাবের প্রাণ ও আত্মা, যার অভাবে শব্দরাজি মৃত। মূল অর্থ বা প্রধান অর্থ বলতে আমি বুঝাতে চাইছি সেই উপস্থাপ্য বিষয়টি, সেই অথও অর্থটি (totality of the whole) খণ্ড খণ্ড অর্থের সংযোগে যাকে সাহিত্যিক সংগঠিত করতে সক্ষম করেছেন। শিল্পীর উদ্দেশ্য ব’লতে আমরা যদি অসংলগ্ন ধ্বনিবিন্যাস, রূপকল্পরচনা বা ভাবনার সমষ্টি না বুঝি তাহ’লে কবি-সমালোচক এজরা পাউণ্ডের ভাষায় বলতেই হবে—“The aim of technique is that it establish the totality of the whole.” বহু আগেই এ কথা বহুজনে বলেছেন—প্রত্যেক শিল্পবস্তুই এক একটি ব্যক্তির মত স্বয়ংসম্পূর্ণ একটি সামগ্রী—এরিস্টটলের পবিত্রভাষায় বললে—‘complete and whole’ এই যে শিল্পবস্তুর আদি-মধ্য-অন্তবৃত্ত সমগ্রতা, সর্বাঙ্গীণ ঐক্য, এ ঐক্য কাকে আশ্রয় করে গড়ে উঠে ? নিশ্চয়ই শব্দকে আশ্রয় করে নয়। শব্দের সঙ্গে শব্দের ধ্বনিগত অর্থের তিস্তিতে হয়তো সংগীত তৈরি হতে পারে, ধ্বনিমাদুর্ধ্বকে সাহিত্যকর্মের অন্ততম গুণ ব’লেও গণ্য করা যেতে পারে, কিন্তু কোন সাহিত্যই নিছক ধ্বনিমাদুর্ধ্ব নয়, বা বিচ্ছিন্ন কল্পনা অথবা অসংলগ্ন

বিজ্ঞান নয় ; ঐ সব কিছুই সম্বন্ধে একটি মূল অর্থে পৌছানোর চেষ্টা, যাকে আমরা বলতে পারি—“Enforming of meanings into aesthetic wholes”—অর্থ সমূহের সম্বন্ধে শৈল্পিক সামগ্রী তৈরি করা ।

যে যে মূল উপাদানে সাহিত্য তৈরি হয় তাদের তিন শ্রেণীতে কবি এজরা পাউণ্ড ভাগ করেছেন এবং “মেলোপোইয়া” “কেনোপোইয়া” এবং “লোগোপোইয়া” এই তিন নাম দিয়েছেন । মেলোপোইয়া বলতে বুঝায় শব্দ-সৌন্দর্য বা ধ্বনিমাদুর্ঘ, কেনোপোইয়া বলিতে বুঝায় “Throwing of visual image on the mind” মনচ্ক্ষুতে রূপ প্রতিভাত করানো । কেউ কেউ এই শব্দটিকে একটু ব্যাপকতর অর্থে গ্রহণ করেছেন এবং সেই অর্থটি হল “presentation to awareness of a perceptual or an emotional situation” অর্থাৎ চেতনার কাছে প্রতীতিগত বা আবেগগত অবস্থাকে উপস্থাপিত করা । সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রের পরিভাষায় বলা যায়—চিত্রিতাকরণ (visualization) এবং ‘লোগোপোইয়া’ বলতে বুঝায়—মননের পরিস্থিতির অথবা চিন্তার মাধ্যমে আবেগের উপস্থাপনা ।

সাধারণ মনন বা শাস্ত্রীয় মনন থেকে শৈল্পিক মনন এখানেই পৃথক যে শৈল্পিক মনন ভাবাহুত্বতির সঙ্গে চরিত্রের মনোভাবের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত । শৈল্পিক মনন রসনিশ্চিন্তির উপাদান বহুভাবের মধ্যে অন্ততম একটি সঞ্চারিতাব—যার নাম চিন্তা’ । বেনিডেট্টো ক্রোচে এ সম্বন্ধে বা’ বলেছেন তা’ উল্লেখযোগ্য । তিনি বলেছেন আধুনিক মাহবের প্রতিভানের মধ্যে অনেক সংজ্ঞা বা চিন্তা সন্নিবিষ্ট হয়ে থাকে, কিন্তু এ কথা ভুলে গেলে চলবে না যে,—These concepts which are found mingled and fused with the intuitions are no longer concepts...for they have lost all independence and autonomy. They have been concepts but have now become simple elements of intuition. The philosophical maxims placed in the mouth of a personage of tragedy or comedy perform there the function, not of concepts but of chara-

characteristics of such personage.” অর্থাৎ এই সংজ্ঞা বা ধারণাগুলি প্রতিভানের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে মিশে থাকে, প্রতিভানের মধ্যে লীন হয়ে থাকে বলে, তখন আর ধারণা থাকে না, তারা তাদের স্বাতন্ত্র্য ও স্বাধীনতা হারিয়ে ফেলে। আপেক্ষিকতার ‘ধারণা’ রূপেই ছিল, কিন্তু এখন প্রতিভানের উপাদান বিশেষ ট্রাজেডির বা কমেডির পাত্রপাত্রীর মুখে যে দার্শনিক উক্তি দেওয়া হয়, সেগুলি তত্ত্বমাত্র নয় এই পাত্রপাত্রীরই চরিত্রবৈশিষ্ট্য।

সুতরাং কাব্যে মেলোপোইয়া, কেনোপোইয়া ও লোগোপোইয়া, যাই থাক না কেন, কাব্যদেহ গঠনের উপাদান ছাড়া আর কিছুই নয়, তাদের কোনটি এককভাবে অথবা সবকটি সমষ্টিগতভাবেও কাব্যগুরুত্ব নয়। যে একক কাব্যকে ব্যক্তিগত দান করে তা’ নিহিত থাকে, কাব্যের উপস্থাপ্য বিষয়ের বা ভাবের একত্বের মধ্যে—“in the unity of the experience which the work of art presents”। এ সম্পর্কে হারোল্ড ওসবোর্ড লিখেছেন—“The components of the total experience are not externally linked but interact organically react and response by mutual influence, are each determined for what they are by the interplay of all the other parts and by the whole of which they are parts and which they together compose, as the parts of an organic whole—(২৬৮ পৃ: এ: এ্য: জি—,)। প্রাণিজন্মের অভিজ্ঞতার যেমন অঙ্গীর প্রকৃতি না জানলে অঙ্গ-বোজনার রীতি জানা যায় না, তেমনি শিল্পের জগতেও, অঙ্গীর বা মূখ্য প্রতিপাত্তের বা বিষয়বস্তুর স্বরূপ না জানা পর্যন্ত অঙ্গবিশ্লেষণের সার্থকতা-অসার্থকতা বিচার করা সম্ভব নয়। যে-কোন একটি কবিতার, গল্পের, উপন্যাসের বা নাটকের গঠনের কথাই ধরা যাক। কোথায় আরম্ভ এবং কোথায় শেষ হবে, আবিষ্কারে এখানে এবং অন্বেষে কি থাকবে সব কিছু নির্ভর করবে উপস্থাপ্য বিষয়ের প্রকৃতির উপরে। এই মন্তব্যের সত্যতা দৃষ্টান্ত দিয়ে বুঝাবার কোন প্রয়োজন

আছে ব'লে আমি মনে করিনে। যে-কোন একটি কবিতা বা গল্প বা উপভাস বা নাটকের দিকে চাইলেই দেখা যাবে বিষয়বস্তুর বা উপস্থাপনের প্রকৃতিই তার গঠনকে নিয়ন্ত্রিত করেছে, তার গঠনে যে আঙ্গিক অঙ্গর বা ঐক্য দেখা দিয়েছে তা' এসেছে অঙ্গীর বা মূলগতভাবের স্বরূপ থেকেই। বাক্যের সঙ্গে বাক্যের যোগে যে মহাবাক্য গড়ে উঠেছে, তা' কতকগুলি খাপছাড়া বাক্যের সমষ্টি নয় যেমন পদের পরে পদ বসে যে বাক্য তৈরি হয় তা' কোন আকাঙ্ক্ষাহীন, আসক্তিমূলক পদের সমষ্টি নয়। মহাবাক্য খণ্ড খণ্ড বাক্যগুলির ক্রম নিয়ন্ত্রিত করে কে? নিশ্চয়ই মহাবাক্য বাস্তব অঙ্গপ্রত্যঙ্গযুক্ত শরীর সেই শরীরী বিষয়বস্তুটিই ইংরেজিতে বাকে বলে 'theme' অথবা premise অথবা root-idea। তা' হ'লে একথা স্বীকার করতেই হবে—রূপের বিষয়নিরপেক্ষ কোন মূল্য নেই বিষয়ই রূপের উৎকর্ষাপকর্ষ বিচারের মানদণ্ড এবং রূপের “অর্গানিক ইউনিটি” নিরপেক্ষ বা স্বয়ংনির্ভর কোন কিছু নয় এবং এই কথা স্বীকার করার সঙ্গে সঙ্গেই বা' স্বীকৃত হবে তা' এই যে, সাহিত্য-শিল্পের সমালোচনা referentialist হ'তে বাধ্য আর বিষয়বস্তুই হ'চ্ছে সেই 'referent' বাকে রূপটি প্রকাশ করে থাকে। এ বিষয়ে পরে আরো বিশদ আলোচনা করা যাবে। এখন, এই সিদ্ধান্তেরই অনিবার্ণ অহুসিদ্ধান্ত শিল্প নিছক কলা-কৌশলমাত্র নয়, সাহিত্যে সাহিত্যিকের মনোভঙ্গী তথা বিশেষ মূল্য বোধই ব্যক্ত হয় এই মতবাদটি সযত্নে আলোচনা করা যাক।

এই মতের বিপরীত মত হ'চ্ছে ইংরেজিতে বাকে বলে art for art's sake, এবং বাংলায় বা কলাকৈবল্যবাদ নামে প্রচলিত। এই মতবাদটির বক্তব্য সংক্ষেপে এই শিল্পের একমাত্র মূল্য শৈল্পিক মূল্য—এবং ঐ মূল্য আসলে রূপ-মূল্য ছাড়া আর কিছুই নয়। শিল্পের বিচারে বিষয়বস্তুর গুরুত্ব লঘুত্ব বিচার অবাস্তব। এই মতবাদ ধীরে ধীরে পোষণ করেন, তাঁদের কাছে শিল্প অমৃত বা বিব নয়, শিল্প হ'ল মদ এবং আনন্দমূল্য ও দৌলন্দমূল্য

ছাড়া শিল্পের আর কোন মূল্যই নেই। একদিকে শিল্পকে বিষয়ের প্রকাশ রূপে দেখা তথা বিষয়-গৌরব ও রূপমূল্য দু'দিকেই দৃষ্টি রেখে বিচার অভ্যাসে শিল্পের রূপমূল্যকে বা নৌনৈতিকমূল্যকে বিষয় থেকে বিচ্ছিন্ন করে সামঞ্জস্য, সুবাসা, সমন্বয় প্রভৃতি গুণের মধ্যে রূপ-মূল্যকে প্রতিষ্ঠিত করা— এই দুই প্রবণতার ইতিহাস খুব আধুনিককালের ইতিহাস নয় বটে, কিন্তু প্রবণতাকে মতবাদে পরিণত করার চেষ্টা ঊনবিংশ শতাব্দীতেই সংলক্ষ্য রূপ গ্রহণ করেছে। ঊনবিংশ শতাব্দীর গোড়াতেই ফ্রান্সে, মতবাদটি মাথা তুলতে আরম্ভ করেছিল। ভিক্টর হুগো ১৮২২ খ্রীঃ এই ধারণাটি প্রচার করার চেষ্টা করেছিলেন। ১৮৪৫ খ্রীষ্টাব্দে ভিক্টর কুঁজা 'লা আর্ত পিয়োর লা 'আর্ত' বা বিমুক্ত শিল্পের মহিমা কীর্তন করেছিলেন। থিয়োফিলে গৌতিয়ে—যিনি প্রথম দিকে চিত্রকর পরে লেখক হয়েছিলেন—কলাকৈবল্যবাদের একজন বড় পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। তাঁর মতে শিল্প অনৈতিক (amoral)। গৌকু ভ্রাতৃগণ, রেনান, ফ্লাচা (মৃত্যুর দশ বছর আগে তিনি মোহমুক্ত হয়ে লিখেছিলেন—“An aesthetico-moral theory—the heart is inseparable from the intelligence. Those who have drawn a line between the two, possessed neither”), বৌদলোয়া—(যাঁর মন্তব্য ‘কাব্যের উদ্দেশ্য কাবাই, কবি যদি কোন নৈতিক উদ্দেশ্য চরিতার্থ করতে যান তা’ হ’লে বুঝতে হবে—তাঁর কবিপ্রতিভা হ্রাস পেয়েছে এবং তাঁর ফল খারাপ হবেই।”) আরো অনেকে এই মতবাদের পৃষ্ঠপোষক হয়েছিলেন। ইংলণ্ডেও কলাকৈবল্যবাদীর সংখ্যা নগণ্য ছিল না। উইলিয়াম পেটার ছিলেন এই মতের এক বড় সেনাপতি। অধ্যাপক ব্র্যাডলের “অকসফোর্ড লেকচারস্ অন পোয়েট্রি”—গ্রন্থের প্রারম্ভিক ভাষণটি—“পোয়েট্রি কর পোয়েট্রিস্ সেক”—“কাব্যের জন্যই কাব্য” এই মত প্রচারে যথেষ্ট সহায়ক হয়েছে। ব্র্যাডলের সিদ্ধান্ত—“The consideration of ulterior ends, whether by the poet in the act of composing or by the reader

in the act of experiencing, tends to lower poetic value. It does so because it tends to change the nature of poetry by taking it out of its own atmosphere for its nature is to be not a part or copy of the real world, but to be a world by itself independent, complete, autonomous” অর্থাৎ কবির মনে কোন উদ্বেগ বড় হয়ে থাকলে শিল্প মূল্য কমে যায়—কাব্যের সম্বন্ধে এ ধারণা আমাদের দেশে বহু আগেই দেখা দিয়েছিল। কাব্যের জগৎ নিরন্তরিতকৃত নিরন্তর অধীন নয়, হ্রাসৈকময়ী, অনন্তপরতন্ত্রা, অপার কাব্য সংসারে কবিই একমাত্র প্রজাপতি, তাঁর রুচিই ও কল্পনাই সৃষ্টির একমাত্র নিয়ামক—এ ধরনের উক্তি সংস্কৃত অলংকার শাস্ত্রেও পাওয়া যায়। তেমনি এ কথাও পাওয়া যায়—কাব্যং যশসে অর্থকৃতে শিবেতরকত যে কান্তাসম্মিত তমোপদেশবুলে ..। যাই হোক পক্ষে বিপক্ষে সারা ছুনিয়ার মত কুড়িয়ে সময় নষ্ট না করে—এই কথাটিই আপনাদের জানাতে চাই, যে সাহিত্যে ইতিহাসের সাক্ষ্য নিতে গেলে দেখা যাবে—সাঁতের কথাই ঠিক, সাহিত্য কখনও বিপুলবাদীদের পক্ষ সমর্থন করেনি—Art has never been on the side of the purists।” বিপুলবাদীদের সাঁত কড়া ভাষায় সমালোচনা করেছেন এবং তাদের বিরুদ্ধে তীব্র মন্তব্য করেছেন। তীব্র মন্তব্যটি উদ্ধৃত করার লোভ সংবরণ করতে পারলাম না—“আমরা ভাল করেই জানি যে বিপুল শিল্প এবং শূন্যগর্ত শিল্প একই বস্তু ; শৈল্পিক বিপুলতা গত শতাব্দীর বুর্জোয়াদেরই অতি চমৎকার একটি চক্রান্ত, ঐ বুর্জোয়ারা এইটাই দেখতে চেয়েছিলেন যে লোকে তাঁদের অধারিক বঁলে নিম্মা করে কল্পক কিন্তু শোষকের ছর্ণায় যেন না দেয়।” মন্তব্যটি কড়া এ বিবরণে কোন সন্দেহ নেই, কিন্তু মন্তব্যটি মিথ্যা সে কথা বলা যায় না। বখনই প্রতীকবাদের তীব্রতা বৃদ্ধির সঙ্গে মাহুদের মূল্য চেতনার মধ্যে পরিবর্তন দেখা দিয়েছে—মলে প্রাচীন মূল্যবোধ নিয়ে প্রশ্ন জেগেছে, নতুন নতুন ধর্মের দিকে

প্রগতিকামী শিল্পীরা এগিয়ে যেতে উত্তোগী হয়েছেন, তখনই দেখা যায় প্রতিক্রিয়াশীল শিল্পীরা ও শিল্পতত্ত্ববিদরা, শিল্পের বিতর্ক শৈল্পিক মূল্যের গুণগান করতে উঠেপড়ে লেগেছেন শিল্পকে সত্য মূল্যের শিবমূল্যের স্পর্শ থেকে দূরে রাখতে চেয়েছেন, এক কথায় শিল্পকে উদ্দেশ্যমুক্ত করে রাখার জন্য, শিল্প যাতে নতুন মত প্রচারের বাহন না হয়, শিল্পকে যাতে কেউ বৈপ্লবিক চিন্তা ও আবেগ সঞ্চারের তথা শ্রেণীসংগ্রামের হাতিয়ারে পরিণত না করে তার জন্য প্রাণপণ চেষ্টা করেছেন। আমার ধারণা, কলার্টকবল্যবাদীদের ব্যক্তিগত ও শ্রেণীগত স্বার্থের চরিত্রের পরিপ্রেক্ষিতে যেদিন কলার্টকবল্যবাদের নিখুঁত ইতিহাস লিখিত হবে, সেদিন এই কথাটাই হয়তো সত্য হয়ে উঠবে, কলার্টকবল্যবাদীরা বড়টা নতুন মূল্যবোধের বা বক্তব্যের ভয়ে ততটা শিলাহুঁরাগে কলার্টকবল্যবাদ সমর্থন করেননি এবং সঙ্গে সঙ্গে একথাটাও স্পষ্ট হয়ে উঠবে যে কলার্টকবল্যবাদীদের শিল্প উদ্দেশ্যহীন নয়, বিশেষ উদ্দেশ্যেই তাঁরা তাঁদের রচনার উদ্দেশ্যকে বিশেষ বিশেষ বিষয়ের মধ্যে সীমাবদ্ধ করে রেখেছেন। বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রেও সাম্প্রতিকালের একমূল কলার্টকবল্যবাদী শিল্পীর ‘উদ্দেশ্যহীন উদ্দেশ্য’র দিকে নজর রাখলেই বুঝতে পারা যাবে—শিল্পকে উদ্দেশ্যমুক্ত করার নামে তাঁরা কোন্ উদ্দেশ্য সিদ্ধ করছেন, কেন তাঁরা পঙ্ককে পঙ্ক বল চালাতে কোমর বেঁধে লেগেছেন, বিশেষ জীবনের মতো ‘পবল পকে’ নিমজ্জিত হয়ে আছেন এবং গা বাড়া দিয়ে পরিবেশকে পঙ্কিত করে তুলছেন।

‘উদ্দেশ্যহীন উদ্দেশ্য’ কথাটি কেন ব্যবহার করছি নিশ্চয়ই বুঝতে অসুবিধে হয়নি। কলার্টকবল্যবাদীই হোন আর বিবলবাদীই হোন, সাহিত্যকে উদ্দেশ্যহীন করে তোলায় শক্তি কারোই নেই এবং নেই এই কারণে যে সাহিত্য শুধু শব্দের সমাবেশ নয়, অথবা অসংলগ্ন কতকগুলি সার্থক শব্দের কৌশলপূর্ণ বিস্তার মাত্র নয়, সাহিত্য সার্থক শব্দের একা একা-ক্ষেত্র, যার একা—“*originates in the unity of experience*”

—সামগ্রিক অভিজ্ঞতা থেকেই উৎপন্ন হয়। এই সামগ্রিক অভিজ্ঞতাটিকেই বিবরণবস্তুর রূপ বলা হয়ে থাকে এবং সেই দিক থেকে সাহিত্য কোন-না-কোন বিবরণবস্তুকে উপস্থাপিত করবেই এবং সাহিত্যের পক্ষে বিমূর্ত হওয়া কোন-ভাবেই সম্ভব নয়। এ বিষয়ে বর্ধেষ্ঠ আলোচনা করেছি এবং এই কথাটিই আপনাদের সামনে স্পষ্ট করে তুলতে চেষ্টা করেছি যে সাহিত্যকে absolutist দৃষ্টিভঙ্গীতে সমালোচনা করা সম্ভব নয়—সাহিত্য সমালোচনাকে নিছক ছন্দ, অলংকারের বা মেলোপোইয়া, কেনোপোইয়া এবং লোগোপোইয়া আলোচনার মধ্যে সীমাবদ্ধ করে রাখা চলে না এবং চলে না এই কারণেই যে, যে সামগ্রিক অভিজ্ঞতাকে সাহিত্য প্রকাশ করতে চায় তার প্রকৃতিই শেষ পর্যন্ত সাহিত্যের রূপকে—রূপের অঙ্গাদি সম্পর্কে নিয়ন্ত্রিত কবে।

এখানে আকার (ফর্ম) এবং বিবরণবস্তুর (কন্টেন্ট্) সম্পর্ক সম্বন্ধে দু'একটি কথা বলা অপ্ৰাসঙ্গিক হবে না। চৈতন্যবাদী বা ভাববাদী দার্শনিকরা বস্তুকে বিবরণ এবং আকার নামক দু'টি স্বতন্ত্র পদার্থের সংযোগের ফল বলে মনে করে থাকেন এবং আকারকে বিবরণনিরপেক্ষ মর্যাদা দিতে বাধ্য হন, কারণ আকার—ইংরাজিতে যাকে বলা হয় 'আই'ডিয়া'—বস্তু থেকে শুধু পৃথকই নয়, বস্তুভগতের ভিত্তি হিসাবে বস্তুভগতের পূর্ববর্তী সত্তা। এই হিসাবে 'আকার' মনেরই অন্তর্নিহিত স্বতন্ত্র সংস্কার, বস্তুভগতের অভিজ্ঞতা থেকে উৎপন্ন বা আগত কোন কিছু নয়। ক্রোচের ভাবায় 'ফর্ম' আত্মিক ক্রিয়া বিশেষ এবং "form is constant" শিল্পে আকারের ও বিবরণের সম্পর্ক নিয়ে আলোচনা করার প্রসঙ্গে ক্রোচে প্রশ্ন করছেন—শিল্পকর্মটি কি শুধুই আকার? অথবা শুধুই বস্তু? অথবা আকার ও বস্তুর সংযোগ? ক্রোচের উত্তর—শিল্প শুধু বিবরণবস্তু অথবা আকার ও বস্তুর যোগফল নয়, শিল্পকর্মে প্রত্যয়রাজি (ইম্প্রেশানস) আত্মিক ক্রিয়া দ্বারা সংগঠিত ও বিস্তারিত হয়। শিল্পকর্ম এই দিক থেকে রূপবিশেষ এবং রূপ ছাড়া আর কিছুই নয়। ক্রোচের উল্লিখিত মন্তব্য বিবরণবস্তুকে অঙ্গিগোণ এবং আকার

বা রূপকেই একেবারে করে তুলেছে এবং রূপকল্পের উৎকর্ষাপকর্ষ বিচারে বিষয়ের কোন অপেক্ষা রাখে নি। যদিও ক্রোচেকে স্বীকার করতে হয়েছে—
 “It is the matter, the content which differentiates one of our intuitions from another.” বিষয়বস্তুর গুরুত্ব লাম্বব করবার জন্যই ক্রোচে—“কনটেন্ট”-এর সংজ্ঞা দিতে গিয়ে লিখেছেন—“content is that which is formed” অর্থাৎ যা আকারান্বিত হয় তারই নাম বিষয়বস্তু। ক্রোচের “আকার”-ভুক্তি চরমে পৌঁছেছে যেখানে তিনি খুব স্বাভাবিকভাবেই শিল্পবিচারের মানদণ্ড করেছেন—“intuitive absoluteness of imagination” এবং বিষয় সাপেক্ষতা সম্পূর্ণ পরিহার করেছেন। বলা বাহুল্য, ক্রোচের প্রতিভানবাদের অতি স্বাভাবিক পরিণাম—কলাটকবল্যবাদ—বিষয় নিরপেক্ষ রূপ-রীতি অগ্রপক্ষে, বস্তুবাদী দার্শনিকরা তিন দৃষ্টিকোণ থেকে আকার ও বিষয়বস্তুর সম্পর্কটি দেখেছেন। বস্তুকেই তাঁরা প্রাথমিক বা পারমাধিক সত্তা বলে মনে করেন এবং চৈতন্যকে বস্তু থেকে উদ্ভূত ভিন্নধর্মী বস্তু বলে—মননকর্ম বস্তু বলে মনে করেন। কিন্তু এঁদের মতে জ্ঞান বিষয়েরই জ্ঞান এবং মনে যে সব সংস্কার বা প্রত্যয় জন্মে সবই বিষয়ের অভিজ্ঞতা থেকে আসে বিষয়ের ধর্মরূপেই সেগুলি মনে সংস্থিত হয়। ভাববাদীরা মনে করেন—জ্ঞানের ব্যাপারে মন নিজের ভিতর থেকে অনেক কিছু—ক্যাটিগোরি নামে যেগুলি পরিচিত সেই গ্রহণ-রীতিগুলি দান করে থাকে, কিন্তু বস্তুবাদীরা ঐ ক্যাটিগোরিগুলির অভিজ্ঞতা-নিরপেক্ষতা স্বীকার করেন না। এখানেই উভয়ের ধারণার অন্ততম মৌলিক পার্থক্য। বস্তুবাদীদের কাছে বস্তু ও বস্তুরূপ অবিচ্ছেদ্য, আকার বস্তুরই স্বরূপ। একথা ঠিক বটে *There is no content in general but only formed content is content which has a definite form.* কিন্তু এ কথা আরো ঠিক *there is no pure form without any content. Form always has content, it presupposes a definite content whose structure or organisation it represents. Content determines*

form (মার্কসিস্ট কিলোসফি : ডি: একানাসাইডে)। এই শব্দোক্ত বাক্যটি স্বরণীয়। আকার বা রূপকে বিষয়নিরপেক্ষ স্বাতন্ত্র্য দেওয়া এবং বিষয়বস্তুকে রূপের নিয়ন্তা বলে মনে করা—তাই ডিম্বকোটিক ধারণা। যে মতবাদ রূপকে বস্তুগাপেক্ষ বলে মনে করে—বিষয়বস্তুকে রূপের নিয়ামক ব'লে ঘোষণা করে, সেই মতবাদ রূপের বিচারকে বস্তুগাপেক্ষ না করে—রেকারেনশিয়ালিটি দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণ না করে পারে না। কারণ বস্তুস্বরূপের ধারণা না থাকলে রূপের (ফর্ম) প্রকৃতি নির্ধারণ যথার্থ্য বিচার করা সম্ভব হবে কি করে? হারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয় কনফিগারেশানবাদীর দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণ করলেও (কনফিগারেশানবাদীদের অনেকেই নৈর্যাত্তিক রূপবাদের দিকে ঝুঁকে পড়েছেন তা আগেই বলা হয়েছে) বিষয়বস্তু ও রূপের মধ্যে বিচ্ছেদ কল্পনা করেননি এবং উভয়ের মধ্যে বিচ্ছেদ না ঘটিলেও যে “কনফিগারেশানাল ক্রিটিসিজিম”-এর পছন্দ গ্রহণ করা সম্ভব সেদিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চেষ্টা করেছেন। তিনি লিখেছেন—
 —There can be no conflict between form and content in configurational criticism for neither has existence without the other and abstraction is murder to both [এন্থেটিকস এ্যাণ্ড ক্রিটিসিজিম্ (২৮৯ পৃ:)] কথাটি প্রাণিধানযোগ্য। বিষয়বস্তু ও রূপের মধ্যে বিচ্ছেদ ঘটালে উভয়কেই হত্যা করা হয়। হারোল্ড ওসবোর্ণ মহাশয়ের সিদ্ধান্ত সত্য ব'লে মেনে নিলে, শেষ পর্যন্ত এই কথাই স্বীকার করতে হবে যে শিল্পের অবরব-সংস্থান ফাই থাক, তা আসলে এক স্মার্ত্তিক অভিজ্ঞতারই ব্যক্ত রূপ অর্থাৎ অংশের সম্মেলনে যে সমগ্র ঠিকৃষ্টি হয়ে উঠে তা বিষয়বস্তুনিরূপেক্ষ কিছু নয়—তা রূপবহির্ভূত কোন কিছুক্ অর্থাৎ অর্থের ভোক্তক্-এ প্রতিপালক। রূপকে বাক্স পারস্পারিক (এ্যাবসোলিউট) ব'লে মনে করেন, সেইসব কনফিগারেশানবাদীদের সঙ্গে ওসবোর্ণের পার্থক্য স্পষ্ট। তাঁদের কাছে—ভূমিবহির্ভূত কোন পদার্থের সঙ্গে শিল্পের কোন সম্পর্ক দৃঢ় নেই, শিল্পের মধ্যেই শিল্পের শেষ এবং শিল্পে যে অস্বাভিকোপ বিদ্যাজ করে তার দৃঢ়

নির্ধারণে বিবরণবস্তুর কোন ভ্রমিকা নেই। শিল্পের আত্মজিসম্পর্কের মূল্য বিচারে, মনোযোগ অজ্ঞী ও অজ্ঞের মধ্যে দোলকের মত ছলতে থাকে, অজ্ঞীর রূপটির সঙ্গে অজ্ঞের সজ্ঞিতর হিসাব করতে করতে, অজ্ঞের সঙ্গে প্রত্যক্ষের সম্পর্ক নিরূপণ করতে করতে মন এগিয়ে চলে—(২৫৮ পৃষ্ঠা) এ'কথা রেফারেনশিয়ালিট (বস্তুসাপেক্ষ-বাদী) এবং এ্যাবসোলিউটিস্ট (বস্তুনিরপেক্ষবাদী) উভয় পক্ষেই প্রযোজ্য হ'তে পারে ; কিন্তু উভয়পক্ষে একই অর্থে প্রযোজ্য সে কথা বলা যায় না ।

আমার কথাটি একটু ভেবে দেখতে বলছি। ধরা যাক এরিস্টটলের কথা। সকলেই জানেন—তিনি ছিলেন অত্মকরণবাদী অর্থাৎ তাঁর মতে শিল্প অত্মকৃতি-করণ। কিন্তু অত্মকরণবাদী হওয়া এবং শিল্পে “অর্গানিক ইউনিটি” চাওয়া স্বতাবিক কোন ব্যাপার নয় ব'লেই, তিনিই প্রথম ‘অর্গানিক ইউনিটিকে উৎকৃষ্ট বস্তুত্ব লক্ষণ ব'লে নির্দেশ করেছিলেন, নাটক অত্মকরণ তবে কার অত্মকরণ ? লোকবৃত্তের অত্মকরণ ?—লোকবৃত্ত কি ? একটি আদি-মধ্য-অন্তবৃত্ত সমগ্র কাঁধ। এই কারণেই অর্গানিক ইউনিটির বিচার শেষ পর্যন্ত সমগ্র কার্যের রূপটির বা প্রকৃতির ধারণা বাদ দিয়ে সম্ভব নয়। মোটকথা এরিস্টটল অর্গানিক ইউনিটিকে শিল্পের উৎকর্ষ মূল্য হিসাবে গ্রহণ করলেও তিনি ছিলেন রেফারেনশিয়ালিট কিন্তু যেক্ষেত্রে অজ্ঞী বলতে অজ্ঞ-প্রত্যক্ষের সংস্থানের সমষ্টি উপাদানের সন্নিবেশ বিশেষ বুঝায় সেখানে অজ্ঞজিসম্পর্ক নির্ধারণ এবং সম্পর্কের মূল্য বিচার দুঃসাধ্য এবং এই কারণেই দুঃসাধ্য রূপ যেহেতু এ্যাবসোলিউট রূপাদর্শ ছাড়া রূপ বিচারের কোন মানদণ্ড থাকে না। সংগীতকে ধারা ‘a set of sounds’ এবং সাহিত্যকে ‘set of words’ হিসাবে দেখেন,—এক কথায় শিল্পের বস্তুসাপেক্ষতা অস্বীকার করেন সেই সব নিরপেক্ষবাদী, অপূর্ববস্তুবাদী বা অবস্তুরূপবাদীরা শিল্পসমালোচনার অজ্ঞজিসম্পর্কের বিচারের গভীর স্বাইয়ে যেতে পারেন না এবং পারেন না বলেই শেষপর্যন্ত তাঁদের সামঞ্জস্য, সমতা, পূর্ণতা প্রভৃতি রূপবৈশিষ্ট্যকেই আশ্রয় করতে হয় এবং অজ্ঞীর (সমগ্র) ধারণার সঙ্গে মিলিয়ে মিলিয়ে অদ্বিভ্রান্তের উৎকর্ষাপকর্ষ বিচার করতে হয়। অজ্ঞী যদি ‘অর্গানিক ইউনিটি’ সম্পন্ন কিছু হয়—

হ'তেই হবে—কি প্রক্রিয়ায় এই বৈচিত্র্যের মধ্যে “ঐক্য” গড়ে উঠে বুঝে উঠা শক্ত।
লিয়োনার্ড বি: মেয়ার তাঁর “ইমোশান এ্যাণ্ড মিনিউ ইন মিউজিক” (সংগীতে
আবেগ ও অর্থ.) নামক গ্রন্থে এ বিষয়ে ঘা' লিখেছেন তা উল্লেখযোগ্য; তিনি
সমস্তাটি তুলে ধরেছেন এবং লিখেছেন—

The absolutists have contended that the meaning of music lies specifically and some would assert exclusively, in the musical processes themselves. For them musical meaning is non-designative. But in what sense these processes are meaningful in what sense a succession or sequence of non-referential musical stimuli can be said to give rise to meaning, they have been unable to state with either clarity or precision.”—নিরপেক্ষবাদীরা বলেছেন যে সংগীতের অর্থ বিশেষভাবে কারো কারো মতে সম্পূর্ণভাবে, স্বর-যোজনা প্রক্রিয়ার মধ্যেই নিহিত। তাঁদের মতে সাংগীতিক অর্থ অত্যন্তক কিছু কী অর্থে এই স্বরপরম্পরা অর্থবহ হয় কী অর্থে কতকগুলি নিরর্থক সাংগীতিক উদ্দীপকের প্রবাহ বা পর্ব অর্থের স্রোতনা করে তা তারা স্পষ্টভাবে বা নির্দিষ্টভাবে বুঝাতে পারেননি। স্বরের পরে স্বর যুক্ত করলে যে-কোন স্বর-সমাবেশ তৈরি হতে পারে কিন্তু যে-কোন স্বর-বিন্যাসকেই আমরা সংগীত বলি। সংগীত বা রাগ বলি তাকেই যে-স্বরসমাবেশে স্বরগুলি একে অস্ত্রের সঙ্গে এবং সকলে একটি বিশিষ্ট ধাঁচ বা ভঙ্গীর (প্যাটার্ন) সঙ্গে সমন্বিত। ঐ ধাঁচ বা ভঙ্গীটির ধারণাকে (অঙ্গীর ধারণা) বলা যেতে পারে—“মিউজিকাল আইডিয়া”—যা সংগীতের গঠনটি নিয়ন্ত্রিত করে,—অঙ্গ-যোজনায় বা স্বর-বিন্যাসের উৎকর্ষাপকর্ষবিচারে মানদণ্ডের কাজ করে থাকে। এ ক্ষেত্রে যে অঙ্গী গড়ে উঠে তা রূপবহিত কোন “referential concepts, images, experiences and emotional states” না হ'তে পারে, কিন্তু সে যে একটা ‘ধারণা’ (আইডিয়া) —স্বানের ধারণা এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। মন যদি বিনা ধারণার বিচার

করতে না পারে তা হলে এ কথা স্বীকার করতেই হবে—যে ক্ষেত্রে রূপ বাইরের বস্তুকে ছোঁতিন্ত না করে সেক্ষেত্রেও কোন-না-কোন ধারণাকে বা রূপের ধারণাকে প্যারটার্গকে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করে এবং ঐ রূপের ধারণাটি এক অর্থে extra-musical' না হ'লেও, অন্ত অর্থে 'রেকারেন্ট' তো বটেই। এই প্রসঙ্গে দার্শনিক কাট, তাঁর বিখ্যাত "ক্রিটিক অফ জাজমেন্ট"—গ্রন্থে বিচার বৃত্তি সম্বন্ধে যে আলোচনা করেছেন তা স্মরণ করা যেতে পারে। কাট বিচারকে দুই শ্রেণীতে ভাগ করেছেন—এক "ডিটারমিনাণ্ট" বা অবধারক—যেখানে সামান্য সূত্র আগে থেকেই দেওয়া রয়েছে এবং সেই সূত্র দিয়ে বিশেষের মূল্য নির্ধারণ করা হয়, সেখানেই বিচার "ডিটারমিনাণ্ট" অন্তপক্ষে রয়েছে—"রিস্ট্রিক্টেড জাজমেন্ট" যেখানে বিশেষ দেওয়া থাকে এবং সামান্যকে আবিষ্কার করতে হয়। "ডিটারমিনাণ্ট জাজমেন্ট" বিশেষের মূল্য বিচার করে—বুদ্ধিপ্রদত্ত সার্বজনীন সূত্র দ্বারা। সুতরাং তার অন্ত কোন নিয়মের (প্রিনসিপিল) দরকার হয় না। কিন্তু "রিস্ট্রিক্টেড জাজমেন্ট"—যা বিশেষ রূপ থেকে সামান্যের বা সংজ্ঞার স্তরে আরোহণ করে তার স্বতন্ত্র নিয়ম পাকা চাইই চাই। এই নিয়মকে সে অভিজ্ঞতা থেকে ধার্য করতে পারে না, কারণ তার কাজ সমস্ত বিশেষের নিয়মকে উচ্চতর নিয়মের অধীনে নিয়ে তাদের মধ্যে ঐক্য স্থাপনা করা। এই নিয়ম (ট্রান্সেন্ডেন্টাল প্রিন্সিপিল)—"The reflective judgment can only give as a law form and to itself" এই নিয়মকে সে অন্ত কোন স্থান থেকে পেতে পারে না (পেলে ডিটারমিনাণ্ট হ'লে পড়বে) আর প্রকৃতিতেও এ নিয়ম প্রযোজ্য নয়, কারণ প্রাকৃতিক নিয়মের ধারণাকে প্রকৃতির সঙ্গে মিলতেই হবে।

প্রকৃতির সার্বজনীন সূত্রের জন্মভূমি আমাদের বুদ্ধি (আপারস্ট্যাণ্ডিং), যা প্রকৃতির ক্ষেত্রে সূত্রগুলিকে প্রয়োগ করে। Particular empirical laws must be regarded in respect of that which is left undetermined in them by these universal laws, according to a unity

such as they would have if an understanding had supplied them for the benefit of our cognitive faculties, so as to render possible a system of experience according to particular natural laws. This is not to be taken as implying that such an understanding must be actually assumed (for it is only the reflective judgment which avails itself of this idea as a principle for the purpose of reflection and not for determining anything), but this faculty rather gives by this means a law to itself alone and not to nature.

Now the concept of an object so far as it contains at the same time the ground of the actuality of this object is called its end and the agreement of a thing with that constitution of things which is only possible according to ends is called the finality of its form."

যেট কথা পাড়াচ্ছে এই যে "রিস্কেকটিভ জাজ্‌মেন্ট" প্রকৃতি বিষয়ে কোন সূত্র প্রয়োগ করতে যায় না, বিশেষের রূপের ক্ষেত্রে সূত্র প্রয়োগ করে এবং সেই সূত্র রূপগত পূর্ণতার সূত্র। কিন্তু রূপের পূর্ণতা বলতে কাঁচ বা 'বুঝতে চেষ্টাছেন তা' এই—প্রত্যেকটি বস্তু তার পরিণাম কারণেরই (এও,) ব্যক্ত রূপ। যখন কোন বস্তুরূপ পরিণাম কারণ-অহুসারী সংগঠনের সঙ্গে সম্পূর্ণ মিলে যায় তখনই বস্তুরূপটি পূর্ণতা লাভ করে। বলা বাহুল্য পরিণাম কারণ অহুসারী সংগঠনের ধারণা না থাকলে রূপের পূর্ণতার অপূর্ণতার ধারণা সম্ভব নয় এবং পরিণাম-কারণের জ্ঞানও বস্তুর অভিব্যক্তির অভিজ্ঞতার আগে সম্ভব নয়। এই দিক থেকে রিস্কেকটিভ জাজ্‌মেন্টও শেষ পর্যন্ত বস্তুরূপের ধারণা সাপেক্ষ। অবশ্য কাঁচ পূর্ণতাকে "A particular a priori concept which has its origin solely in the reflective judgment" বলে বদে

করেছেন এবং তার কলে পূর্ণতা একটি ট্রান্সেনডেন্টাল ধারণায় পরিণত হয়েছে। [A transcendental principle is one through which we represent a priori the universal condition under which alone things can become objects of cognition generally] কাণ্টের এই দুর্বোধ্য চিন্তার জগৎ থেকে বিদায় নেওয়া আমার এবং আপনাদের উভয়ের পক্ষেই মঙ্গল। তবে একটি কথা মনে রাখলে উপকার হবে যে কপকে দ্বারা কপের আদর্শ দিবে মূল্যায়ন করতে চেষ্টা করবেন তাঁরা। শেষ পর্যন্ত “পূর্ণতা”কেই আদর্শ হিসাবে গ্রহণ করতে বাধ্য হবেন—কেউ হয়তো ভাববাদীর মতো পূর্ণতাকে অভিজ্ঞতা-নিরপেক্ষ চৈতন্য উপাদান ব’লে মনে করবেন, কেউ হয়তো বস্তুবাদীর মতো পূর্ণতাকে অভিজ্ঞতালব্ধ সংস্কার হিসাবে গণ্য করবেন।

বক্তৃতার উপসংহাৰেব আগে আমি আর একবার আপনাদের চোখের সামনে প্রচলিত দৃষ্টিভঙ্গীগুলি অতিসংক্ষেপে উপস্থাপিত কবছি এবং শেষে প্রচলিত সমালোচনা পদ্ধতির সামান্য পরিচয় দেওয়ার চেষ্টা করছি।

১। বাস্তববাদী দৃষ্টিভঙ্গিতে শিল্পের উৎকর্ষ নির্ভর করে যতখানি নিষ্ঠাব সন্ধে, যথাযথের সন্ধে কোন বিষয়বস্তুকে অস্বীকার বা সংকেতিত করে তাকে উপবে। (এই দৃষ্টিভঙ্গীর জন্য কোথায় আগেই দেখানো হয়েছে)।

২। আবেগবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর দিক থেকে শিল্পের গুণ হ’ল আবেগ বা আনন্দ উদ্বেক করার ক্ষমতা। (ট্রান্সেনডেন্টালিজম এই দৃষ্টিভঙ্গীরই স্বকমন্ডের)

৩। প্রকাশবাদী দৃষ্টিভঙ্গীর মতে শিল্পের উৎকর্ষ নির্ভর করে শিল্পীর মনে প্রতিভাত রূপ কি পরিমাণে শিল্পরসিকের মনে ঐ রূপকে পুনরুৎপাদিত করতে সক্ষম তার উপবে।

৪। কমফিগারেশনবাদী দৃষ্টিভঙ্গী অতুলারে শিল্পকর্মের উৎকর্ষ নির্ভর করে সেই সংহতির উপবে বা শিল্পকে একটা অস্বাভাবিকবোধগম্য সমন্বিত ক্ষেত্রে পরিণত করে।

উল্লিখিত দৃষ্টিভঙ্গীর বা ধারণার কোন একটিকে ভিত্তি করে যিনি শিল্পের মূল্য বিচার করতে চেষ্টা করেন, তাঁকেই আমরা সাধারণভাবে সমালোচক আখ্যা দিতে পারি। যিনি কখনও একটি, কখনও অন্য একটি মানদণ্ড ব্যবহার করেন—পূর্বে যে সকল মতবাদ নিয়ে আলোচনা করেছি তাদের ভিতর থেকে কোন একটিকে সত্য বলে গ্রহণ ও প্রতিপালন না করে সমালোচনার অগ্রসর হন তাঁকে আর যাই বলা যাক যথার্থ সমালোচক বলা চলে না। সমালোচনা যেহেতু শিল্পের মূল্যায়ন এবং বিনা মানে মূল্য বিচার সম্ভব নয়, সমালোচকের প্রথম কাজ মূল্য-মান নির্ধারণ করে নেওয়া। গোড়াতেই বলা হয়েছে—এবং বহুবার বলা হ'য়েছে, মূল্যমান নির্ধারণ শেষ পর্যন্ত শিল্পের সংজ্ঞা নিরূপণের উপরেই নির্ভর করে এবং সংজ্ঞাটি যত দোষমুক্ত হয়, মূল্যায়ন তত যথার্থ হয়ে উঠে। বাস্তবিকই, যে কোন একটি সংজ্ঞা গ্রহণ করাই যথেষ্ট নয়, যে সংজ্ঞাটি গৃহীত হ'ল তা' অব্যাপ্তি-অতিব্যাপ্তি দোষমুক্ত কি না সেইটিই প্রথম বড় বিচার বিষয়। যুক্তিসিদ্ধ সংজ্ঞা গ্রহণের পরে সমালোচকের প্রধান কাজ মূল সূত্র ও অল্পসিদ্ধান্তগুলির প্রয়োগ।

এই কাজটি যে সহজসাধ্য নয়, যথার্থ সমালোচকের সংখ্যান্নতা দেখলেই বুঝা যায়। শিল্প বহু অংশের সংযোগে উৎপন্ন একটি অংশী বা সমগ্র বস্তু। প্রত্যেক সমগ্র বস্তুর মতোই, অংশগুলির পারস্পরিক সম্পর্ক—এবং পারস্পর্য, আত্যন্তরীণ কোন কিছুয় দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয়। ঐ আত্যন্তরীণ “কোন কিছু” বা তাব এবং বাহ্যিক ‘রূপ’ এই দুইয়ের নিখুঁত ঐক্য স্থাপিত হয়েছে কি না এবং প্রতিটি উপাদান যোজনায় সমুচিত হয়েছে কি না তা' বিচার করা যে কত দুঃসাধ্য ব্যাপার “অর্গানিক ইউনিট” নিরূপণ প্রসঙ্গে উল্লেখ করা হয়েছে। সমগ্রকে এক দৃষ্টিপ্রাণে গ্রহণ করা (সাইনোপটিকভিশন) বহুনিষ্কাত্যাস সাপেক্ষ ব্যাপার এবং বনকে বৃগপৎ সমগ্রের কোটিতে এবং অংশের কোটিতে দোলায়িত করা তথা অঙ্গাঙ্গি-সম্পর্কের যথার্থ রূপটির ধারণা করা খুবই কঠিন এবং অদ্বন্দ্বীলন সাপেক্ষ ব্যাপার। এর অন্তর্গত চাই—বৈজ্ঞানিকের পর্ববেকশৃঙ্খলতা, বিশ্লেষণ নিপুণতা,

শ্রেণীবিভাজন কক্ষতা ও সাধারণ নিয়ম নির্ধারণ দক্ষতা, বিচাবকের নিরপেক্ষদৃষ্টি, স্বত্বপ্রয়োগগঠিতা, প্রমাণসংগ্রহক্ষতা র সন্কেব প্রতিভানদক্ষতা, সহদয়তা বা তদ্ব্যবহাৰনযোগ্যতা এবং দার্শনিকের তত্ত্বদর্শিতা এবং বহুশাস্ত্রজ্ঞতা। এতগুলি গুণের সমাবেশ ঘটলে তবেই সমালোচক কৃতীসমালোচক হ'তে পারেন।

কিন্তু আদর্শ সমালোচকের সংখ্যা যত কমই হোক, সমালোচনা অর্থাৎ মূল্যবধারণের প্রবৃত্তি বলা যেতে পারে সার্বজনীন। ইঞ্জিনিয়ারপলক বিষয় বা প্রতীতি স্থানায়ক বা দুঃখনায়ক হ'ল এ সম্বন্ধে মন্তব্য আদিম যুগ থেকেই চলে আসছে। যা' দেখতে আনন্দ হয় তাকে বৈদিকযুগেব মাতৃষ 'সুদৃশ' বলেছে, যা' শুনে আনন্দনায়ক তাকে 'সুশ্রব' বলেছে। পরবর্তীকালে সুদৃশ 'রম্য' আখ্যা এবং সুশ্রব 'মধুর' আখ্যা পেয়েছে এবং ক্রমে সমস্ত 'সু'-প্রতীতি "সুন্দর" পদবাচ্য হয়েছে। লৌকিক প্রতীতিকে যেমন সুন্দর-অসুন্দর এঠে চুঠে শ্রেণীতে ভাগ করা হয়েছে, শৈল্পিক প্রতীতিকেও তেমনি সুন্দর-অসুন্দর বলে মূল্যায়িত করা হয়েছে। এই গেযোক্ত মূল্যায়নকেই আমরা সমালোচনা বলে থাকি। অবশ্য নিছক সুন্দর বা অসুন্দর বলে অভিমত প্রকাশ করােকেই আমরা সমালোচনা বলিনে। অভিমতকে যখন যুক্তি দিয়ে, বিস্তারিত করা হয়—সমগ্র প্রতীতিকে বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে ও উপাদানে বিশ্লেষিত করে, সমগ্রের সঙ্গে অঙ্গ প্রত্যঙ্গের অঙ্গর বা সম্পর্কটি যথাযথ হয়েছে কি না, বা উপাদান-যোজনা সমুচিত হ'য়েছে কি না তা' বিচার করা হয়, শুধু তখনই আমরা অভিমতের প্রকাশকে সমালোচনা বলে গণ্য করে থাকি। এ কথা আগেই বলা হয়েছে—শিল্পসমালোচনার মূখ্য প্রবৃত্তি শিল্পের নির্দিষ্ট সংজ্ঞা থেকেই জন্মে থাকে এবং বাহ্যিক হলেও এ কথাটি আর একবার বলা দরকার—বস্তুবাদীরা বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্যের দিকে দৃষ্টি রেখে শিল্পের রূপমূল্য বিচার করবেন, ভাবাবেগবাদীরা ভাবব্যঞ্জকতার দিকে দৃষ্টি রেখে শিল্পরূপের মূল্য বিচার করবেন, কল্পনাবাদীরা—বিশেষতঃ যাঁরা নিরপেক্ষবাদী—শিল্পে কল্পনা বৈতর্য কতখানি কি আছে না আছে—কল্পনায়ুক্তিকে তা' কতখানি চরিতার্থ করে না

করে তাই হিসাব করে শিল্পমূল্য নিরূপণ করবেন। কেউ যদি অলংকারবাদীদের মতো কাব্যকে অলংকৃত বাক্য ব'লে সিদ্ধান্ত করেন, তা' হ'লে অলংকারকেই লক্ষ্য হিসাবে গণ্য করতে হবে, আর সবই অর্থাৎ বিষয়বস্তু হবে উপলক্ষ্য। তেমনি কেউ যদি—রীতিবাদী হন তা' হ'লে তাঁকে রীতিকেই—অবয়বসংস্থানকেই কাব্যমূল্য ব'লে স্বীকার করতে হবে এবং রীতিগত দোষগুণ বিচারের মধ্যে সমালোচনাকে সীমাবদ্ধ রাখতে হবে। এমনি ক'রে যিনি যে মূল্যকে কাব্যের বৈশেষিক লক্ষণ ব'লে মনে করবেন সেই মূল্যের সত্তা-অসত্তা হিসাব ক'রেই তাঁকে সমালোচনা-কার্য সম্পাদন করতে হবে। রসবাদীরা, হার্মিতিভাবের অভিযান্ত্রিক জন্তু বিতাব-অজ্ঞতা-ব্যক্তিচারিত্যের সমুচিত সংযোগ সাধিত হয়েছে কি না তা' বিচার করবেন, ধনিবাদীরা ধনির অর্থাৎ ব্যক্তির সৃষ্টির ক্ষমতার পরিমাপ করবেন, রম্যার্থবাদীরা রম্যতা বা সৌন্দর্য শিল্পবস্তুর লোকোত্তরাহ্লাদজনকতা বিচার করবেন, এবং শব্দার্থবাদীরা শব্দের ও অর্থের সাহিত্য বা সম্পৃক্তি কতখানি কি হয়েছে বা না হ'য়েছে তা' নিরূপণ করতে চেষ্টা করবেন। মোটকথা দাঁড়াচ্ছে এই যে বিচার বা সমালোচনা ধারণাসাপেক্ষ এবং বিশেষ বিশেষ ধারণা বা সংজ্ঞা অনুসারেই সমালোচকরা দোষ-গুণের ধারণা বা সমালোচনা করে থাকেন—এবং তদনুসারেই শিল্পবস্তুর দোষগুণ বিচার ক'রে থাকেন।

প্রাচীন যুগের সমালোচনার বাস্তববাদী দৃষ্টিভঙ্গীরই যে প্রাধান্ত ছিল এ কথা বিশেষভাবে বলার কোন প্রয়োজন আছে ব'লে আমি মনে করিনে। এ কথাও বলা বাহুল্য, শিল্পবস্তুটিকে একক ও সমগ্র ব'লে মনে করার, বাস্তববাদী সমালোচনা শেষ পর্যন্ত 'অর্গানিক ইউনিটি'র বিচারে, তথা ঔচিত্য-বিচারে (শব্দার্থের, ঘটনার এবং চরিত্রের) পরিণত হ'য়েছিল। এমন কি ভাবাবেগবাদী বা রসবাদী সমালোচনাও মূলতঃ বাস্তববাদী, যেহেতু সাপেক্ষবাদী অর্থাৎ ভাবের ধারণাঅনুসারে রূপের বিচার। বাস্তববাদী সমালোচনা খুব বাতাবিক-ভাবেই "ঐতিহাসিক সমালোচনা"র এবং "অনুভবাত্মক সমালোচনা"র

বিস্তার লাভ ক'রে থাকে। ঐতিহাসিক সমালোচনাপদ্ধতি শিল্পীর মনকে ও শিল্প-বস্তুকে দেশ-যুগ-কালসাপেক্ষ বলে স্বীকার ক'রে নেয় এবং শিল্পবস্তুটিকে ঐতিহাসিক বস্তু হিসাবেই গণ্য করে থাকে। ঐতিহাসিক সমালোচকদের কাছে—শিল্পমানস যেমন দেশ-যুগ-কালের নিয়ন্ত্রণে গঠিত, শিল্পবস্তুটিও শিল্পমানসের সঙ্গে কার্য-কারণ সম্বন্ধে সম্বন্ধ। শিল্পীর মনটি যেমন সমাজবিবর্তনের এক বিশেষ পর্যায়ে বস্তু হিসাবে ঐতিহাসিক পরিণাম—শিল্পবস্তুটিও সেই শিল্পী-মনের স্বাভাবিক অভিব্যক্তি—যে শিল্পী সামাজিক ব্যক্তি হিসাবে অন্ত সামাজিকের কাছে তাঁর উপলব্ধিকে প্রকাশ তথা প্রচার করতে চায়। এঁদের বিশেষ বক্তব্য এই যে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে বেখেই শিল্পের, ভাবের ও রূপের বৈশিষ্ট্য বিচার করতে হবে। এই সমালোচনা-পদ্ধতির উৎস খুঁজতে গিয়ে পণ্ডিতরা ভিক্টর “লা সায়েন্স হুয়োভা” (নব বিজ্ঞান—১৭২৫) গ্রন্থে পৌঁছেছেন এবং দেখেছেন—ভিক্টর পরে জার্মানীর হার্ডার পদ্ধতিটিকে বিস্তারিত করেছেন এবং তেইনে পদ্ধতিব সূত্র বচনা করেছেন। তেইনের মতে শিল্পকর্মের স্বরূপ বুঝতে হ'লে—শিল্পকে জাতি যুগ এবং যুগুর্ভের পরিপ্রেক্ষিতে রেখে পর্যালোচনা করতে হবে। এই পদ্ধতিটি এখন সুপ্রচলিত—যদিও কলার্কৈবল্যবাদীরা তেমন সুনজরে এক দেখেন না এবং এর প্রাচুর্য্য দেখে মনঃকোষ প্রকাশ ক'রে থাকেন। তাঁদের ক্ষোভের বিশেষ কারণ এই যে এই পদ্ধতি একবার মেনে নিলে, এরই বৈজ্ঞানিকতাব রূপ মার্কসীয় সমালোচনা পদ্ধতিকে শেষ পর্যন্ত মেনে নিতেই হবে। মার্কসীয় সমালোচনা পদ্ধতি সম্বন্ধে পরে আলোচনা করব; তার আগে মনস্তাত্ত্বিক পদ্ধতি সম্বন্ধে কয়েকটি কথা বলে নিতে চাই।

ঐতিহাসিক সমালোচনা যেমন জাতি-যুগ-যুগুর্ভের বা বিশেষ সময়ের ইতিহাসের উপরে গুরুত্বারোপ করে, শিল্পবস্তুতে সমাজের প্রেরণাকে বড় স্থান দেয়, মনস্তাত্ত্বিক সমালোচনা তেমনি, ব্যক্তির জৈবিক প্রবৃত্তির মধ্যে সৃষ্টির প্রেরণা খুঁজতে চেষ্টা করে। এই গোষ্ঠীর সমালোচকরা মনঃসমীক্ষণ শাস্ত্রের উপরে আস্থা স্থাপন করে শিল্পকে দ্বিবাচনের সঙ্গে তুলনা করে থাকেন এবং মনে করেন স্বপ্নের

মধ্যে যেমন ব্যক্তির অবদমিত বাসনা-কামনা রূপকাকারে ব্যক্ত হয়' শিল্পেও তেমনি শিল্পীর এবং শিল্পীর সমর্থায়িত্ব প্রদায়কদের অবদমিত বাসনা চরিতার্থ হ'য়ে থাকে। শিল্প এঁদের কাছে—'substitute-gratification, পরিবর্ত বা পরোক্ষ সন্তোষ। এই সংস্কার নিয়ে ধাঁরা শিল্পসমালোচনার অগ্রসর হবেন তাঁরা যে শিল্পের মধ্যে অবদমিত বাসনার রূপ ও রূপক সন্ধান করবেন এ কথা বলাই বাহুল্য। লুকাস-রচিত "মনস্তত্ত্ব এবং সাহিত্য" গ্রন্থখানি পাঠ করলেই এই শ্রেণীর সমালোচকের ও সমালোচনার সূত্র পবিচয় পাওয়া যাবে। (হ্যামলেট ও ম্যাকবেথ চরিত্র বিশ্লেষণ দ্রষ্টব্য)।

শিল্পকে ধাঁরা পরিবর্ত-সন্তোষ বলে মনে করেন তাঁদেরই সমগোষ্ঠীর হচ্ছেন সেই সব মনস্তত্ত্বসিক সমালোচক ধাঁরা শিল্পকে—'অভাব-পূরণ' (Compensation) বলে গণ্য করে থাকেন। শিল্পীরা শিল্পেব মধ্যে নিজেদের অভাবকেই অর্থাৎ যা তাঁরা হতে পারেননি অংচ যার জন্য তাঁদের মনের তলদেশে গোপন আকাজ্জা রয়েছে—সেই আকাজ্জাকেই পরোক্ষভাবে শিল্পে প্রকাশ করে থাকেন। এই ধারণা ধাঁরা পোষণ করেন তাঁরা শিল্পের অভাবপূরণ সামর্থ্যের পরিমাপ করবেন এটাই প্রত্যাশিত। মনস্তত্ত্বসিকদের আর এক শ্রেণী—ধাঁরা শিল্পকে ভাবমোক্ষক বা আবেগ-রেচক (cathartic) বলে মনে করেন। এঁদের মতে, সামাজিক মাহুতের মধ্যে আবেগাহুত্ব প্রচুব পরিমাণে জমে থাকে এবং তা ব্যক্ত করার সুযোগ তারা খুব কমই পায়। নিজেকে হস্তাস্পর্শ না করে অথবা অহুবিদ্যার না ফেলে ঐ সব আবেগ প্রকাশ করা সম্ভব হয় না। শিল্প সেই সুযোগ দেয়। শিল্পসন্তোষকালে সামাজিক মাহুত বাস্তব পরিবেশ থেকে নিজেকে মুক্ত করে নেয় এবং কাল্পনিক পরিস্থিতির সুযোগে অবদমিত আবেগকে মন থেকে বের করে দেয়। এই শ্রেণীর সমালোচক শিল্পের আবেগ-রেচন ক্ষমতাকে মূল্য হিসাবে গ্রহণ করেন এবং যে পরিমাণে শিল্প ভাবাবেগ উত্তীর্ণ করে সেই পরিমাণে শিল্পকে উৎকৃষ্ট বলে মনে করে থাকেন। বলা বাহুল্য, এই ভাতীর সমালোচনা শিল্পবৃত্তটির গঠন-সৌন্দর্যের পর্যালোচনা—অর্থাৎ অকাঙ্কিম্পর্কের সমীক্ষন নয়

এবং তা নয় বলেই অধিক পরিমাণে ব্যক্তিপ্রমাণ নির্ভর। দেখা যায়, ব্যক্তিগত উপলব্ধিকে একমাত্র ভিত্তি করে আর একশ্রেণীর সমালোচনা গড়ে উঠেছে। এই শ্রেণীকে বলা হয়েছে—ইন্ট্রেশানালিষ্টিক ক্রিটিসিজিম। কোন একটি শিল্প প্রত্যক্ষ করার পরে সমালোচক যখন নিজ অল্পভূতিকে আর দৃশ্যজনের কাছে লিখিত রূপে প্রকাশ করেন, শিল্পরূপটিকে তার নিজের মনে যে-ভাবে প্রতিভাত হয়েছে, সেই রূপটিকে ব্যক্ত করতে চেষ্টা করেন, তখনই সমালোচনা ইন্ট্রেশানালিষ্টিক হয়ে দাঁড়ায়। আমাদের সংস্কৃত সাহিত্যে একটি কথা আছে—“কবিতারসমাধুর্ষ কবিরৈত্তি ন তৎকবিঃ। অর্থাৎ কবিতার রসমাধুর্ষ কবিই জানেন কবিতাখানি যিনি রচনা করেন সেই কবি জানেন না। এই কথাটির তাৎপর্য এই যে রসিক হ’তে পারেন তিনিই যিনি নিজেই ভিতরে ভিতরে কবি—কবিসহৃদয়। তাই সমালোচক নিজের শিল্পী না হ’লে “ইন্ট্রেশানালিষ্টিক ক্রিটিসিজিম” সম্ভব হয় না। তবে সমালোচকের শিল্পসত্তা যদি সমালোচকের বস্তুনিষ্ঠার গুণী অভিক্রম করে, শিল্পবস্তুকে উপলব্ধ করে নিজের আবেগ অল্পভূতিকে বিস্তার করতেই মেতে উঠে, সমালোচনা নতুন সৃষ্টির মহিমা লাভ করে বটে কিন্তু যথার্থ সমালোচনার গৌরব হারিয়ে ফেলে। এই জাতীয় সমালোচনা যতখানি সমালোচকের আত্মজীবনী ততখানি সমালোচনা নয়। এতে নতুন সৃষ্টির আনন্দ পাওয়া যায়, একথা সত্য, কিন্তু সমালোচনার শিক্ষার্থীর কোন উপকার হয় না; কারণ ইন্ট্রেশানালিষ্টিক ক্রিটিসিজিম সমালোচনার এমন কোন সূত্র বাতুল দেয় না, যে সূত্র প্রয়োগ করে শিল্প-সমালোচনার ধাপে ধাপে অগ্রসর হওয়া সম্ভব হয়।

প্রতিভানবাদের আলোচনা প্রসঙ্গে ঐ মতবাদের দৃষ্টিকোণ থেকে কিভাবে সমালোচনা করতে হবে তার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছি এবং প্রতিভানবাদী সমালোচনার বৈশিষ্ট্য নির্দেশ করার চেষ্টা করেছি। শিল্পীর প্রতিভানকে সমালোচক যত যথাযথভাবে মনে গ্রহণ করতে, পুনরুপলব্ধি করতে সমর্থ হবেন এবং কল্পনাধর্মে দিয়ে প্রতিবেশিত রূপের মূল্য বাচাই করতে পারবেন তত তার সমালোচনা সার্থক হবে। এ ক্ষেত্রেও সমালোচনার কোন নির্দিষ্ট সূত্র

পাওয়া যায় না—যদিও প্রতিভানবাদী সমালোচনা পুরোদস্তুর ইম্প্রেশ্যনিস্টিক সমালোচনা নয়। ‘কর্ম’ এবং ‘কনটেন্ট’এর সম্পর্ক নির্ধারণে প্রতিভানবাদীরা ‘কর্ম’ বা রূপকেই ‘কৈবল্য’ বলে মনে করেন, বিষয়বস্তুর গুরুত্ব লঘু করে দেখেন এবং এই সত্যকেই এড়িয়ে যেতে চান যে বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্যই শেষগর্বস্ত রূপকে নিরঞ্জিত করে থাকে।

ঐতিহাসিক সমালোচকদের মতোই মার্কসীয় সমালোচকরা বিষয়বস্তু এবং রূপ উভয়কেই গুরুত্ব দিয়ে থাকেন এবং এই ধারণাই পোষণ করেন যে শিল্প যেহেতু কল্পনাকারে পরিবেশনেরই প্রতিকলন, শিল্পের রূপ বিষয়বস্তুরই কল্পরূপ এবং ঐ রূপ শুধু জাতি-যুগ-মুহূর্তের দ্বারাই নিরঞ্জিত নয়, একটি আর্থ নৈতিক ভিত্তির সঙ্গেও সংযুক্ত। শিল্প সমাজের উপরিতলের প্রকোষ্ঠের সামগ্রী বটে, কিন্তু উপরিতলের প্রকোষ্ঠটি যেহেতু একটি বিশেষ আর্থ নৈতিক ভিত্তির উপরে প্রতিষ্ঠিত এবং ভিত্তির সঙ্গে উপরিতলের যোগ অপরিহার্য শিল্প বাস্তবকে প্রতিকলিত না ক’রে পারে না। ঐতিহাসিক সমালোচকের সঙ্গে মার্কসবাদী সমালোচকের মৌলিক পাথক্য এই যে ঐতিহাসিক সমালোচক যেখানে সাধারণভাবে জাতি-যুগ-সমাজের ইতিহাসের সঙ্গে শিল্পবস্তুটির সম্পর্ক নিরূপণ করতে চেষ্টা করেন, মার্কসবাদী সমালোচক সেখানে ঐতিহাসিক বস্তুবাদের দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে, শ্রেণী-দ্বন্দ্বের পরিপ্রেক্ষিতে এবং আদিম-সমাজ, দাস-সমাজ, সামন্ততান্ত্রিক-সমাজ, পুঁজিতান্ত্রিক-সমাজ, সমাজতান্ত্রিক-সমাজ প্রভৃতি বিভিন্ন সামাজিক পর্যায়ের সঙ্গে সম্পর্ক দেখিয়ে, শিল্পরূপটির প্রকৃতি ব্যাখ্যা করে থাকেন। শিল্পের মুখ্য উদ্দেশ্য প্রকাশ বা রূপ রচনা এ কথা মার্কসবাদীরা অবশ্যই স্বীকার করেন—স্বীকার করেন শিল্প “reflects reality not in concepts but in a concrete form perceivable by the senses in the form of typical artistic images এবং এই স্বীকৃতিরই অনিবার্য সিদ্ধান্তও মামেন—মামেন—
“The more vivid the more tangible the individual traits of the artistic image the greater its attraction and influence”

—(Marxist philosophy by V. Afanasyev) কার্ল মার্ক'স ও তাঁর বন্ধু এঙ্গেলস্ যখন সাহিত্য সম্বন্ধে কোন মন্তব্য করতেন তখন—বিষয়বস্তুর বৈশিষ্ট্য নিয়ে যেমন তেমনি কণেরও দোষগুণ নিয়ে—শিল্পের প্রভাবমূল্য নিয়েও, আলোচনা করতেন। মোট কথা মার্ক'স-এঙ্গেলস্ সমাজ বিবর্তনের বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যাকে আর্থ নৈতিক ভিত্তির উপরে প্রতিষ্ঠিত করেছিলেন এবং দ্বন্দ্বমূলক বস্তুবাদের পরিপ্রেক্ষিতে রেখে সমাজকে, ব্যক্তিকে, ব্যক্তির ধারণা ও ভাবাবেগ প্রভৃতিকে পর্যবেক্ষণ করার রীতি প্রবর্তন করেছিলেন বলেই যেমন শিল্পের বিষয়-বস্তুর প্রকৃতিটিকে স্পষ্টতর দৃষ্টিতে দেখতেন, তেমনি শিল্প রূপটির বিষয়বস্তুর প্রকৃতির সঙ্গে মিলিয়ে মিলিয়ে দেখতেন—অঙ্গীর সংগে অঙ্গের সম্পর্কের সঙ্গতি বিচার করতেন। সংক্ষেপে বলা যেতে পারে—মার্ক'সবাদী সমালোচনা শিল্পের বিষয়বস্তু ও রূপ, আত্মা ও দেহ দু'টোর দিকেই সমান দৃষ্টি রাখে এবং বাস্তব-জীবনের সঙ্গে শিল্পীর ও শিল্পের সম্পর্কে অধিকতর সূক্ষ্ম দৃষ্টিতে পর্যবেক্ষণ করতে চেষ্টা করে। যে কথা বললে অতু্যক্তি হবেনা সেই কথাটি বলেই আমি বক্তৃতার উপসংহার করছি।

মার্ক'সবাদী সমালোচনার ঐতিহাসিক এবং নিমিতিবাদী (কনকিগারে-শানাল) সমালোচনা পূর্ণতার দিকে আরো অনেক ধাপ এগিয়ে গেছে। অতিজাগতিক সত্তাবাদকে দৈববাদকে অথবা ভাববাদকে যদি আমরা সত্য বলে স্বীকার না করি, যদি বস্তুবাদকে—বিশেষতঃ দ্বন্দ্বমূলক বস্তুবাদকে মূল পরম সত্য হিসাবে গ্রহণ করি, তা'হলে শিল্পদার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গিতেও তার প্রভাব অনিবার্যভাবেই দেখা দেবে এবং শুধন শিল্পদর্শনেও মার্ক'সবাদী সিদ্ধান্ত ও শিল্পসমালোচনার মার্ক'সীয় পদ্ধতি অবলম্বন করা ছাড়া গতাত্তর থাকবে না।

